

Az ólomévek kultúrája és utóélete

– A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

A hetvenes évek Olaszországának kultúrája a jobb- és baloldali terrorizmus árnyékában, azzal kölcsönhatásban, arra folyamatosan reagálva létezett és formálódott, legyen szó akár az avantgárdról általában, vagy az irodalomról, a popzenéről és a kísérleti művészetekről, de akár a szerzői filmről és a tömegfilmről, vagy pedig általánosan a tömegkultúráról és az ellenkulturális mozgalmakról, alternatív művészeti formákról stb. Ugyanakkor a terror éveiben olyan társadalmi traumák keletkeztek, amelyek hatásai a mai napig jelen vannak, sőt beépültek Olaszország kulturális és politikai tudatába. Mindez azonban nem csupán az olasz történelem része: a második világháború után Európa történelme is értelmezhetetlen azon folyamatok nélkül, amelyeket ugyan az 1968-as évszámmal azonosítunk, ám azon jóval túlmutatnak: ellentmondásos és tragikus következményeikkel együtt alkotnak teljes képet, és teremtenek párbeszédet jelenünkkel. Olaszországban – Európában egyedülálló módon – a hatvanas évek kulturális forradalmát és politikai polgárjogi mozgalmát az olasz politikai vezetés által irányított feszültségstratégia követte, ami a hetvenes évekre folyamatos terrorakciókhoz vezetett, és nyílt fegyveres harccá vált egyes parlamenten kívüli politikai csoportosulások és a rendfenntartó erők között. A Vörös Brigádok nagyszabású, 1978-as terrorakcióját, Aldo Moro elrablását és meggyilkolását politikai megtorlás követte, amely – Nanni Balestrini szavaival élve – egy „generáció megsemmisítését” eredményezte. Olaszországon kívül Németországban követte látszólag hasonló, terrorista akciókkal járó válsághelyzet az 1968-as eseményeket, ám ott más előzményei és következményei, illetve társadalmi háttere volt mindennek.

Összeállításunk teljességre nem törekvő tanulmány-, részben szöveggyűjteményként, illetve a fentebb részletezett korszak egyfajta szocio-kulturális keresztmetszeteként szolgál: különféle kulturális területek érintésével egyrészt kontextust kíván felvázolni-felidézni, másrészt – ha töredékesen és korlátozottan is, de – lehetőség szerint panoramikus képet kíván megjeleníteni.

A *Helikon* e számában négy típusú szöveg található. Elsősorban magyar és olasz kutatók most először megjelenő tanulmányai (az olasz nyelven íródott szövegek magyar fordításban), másrészt korábban publikált, olasz tanulmányok magyar fordításai. Ezt egészíti ki néhány eredeti kordokumentum, mint PIER PAOLO PASOLINI 1974-es, provokatív politikai publicisztikájának, illetve NANNI BALESTRINI izgalmas költészeti programszövegének első hazai fordítása – ám hasonlóan egyedülálló dokumentum a GIULIO D'ANGELO – az olaszországi drokkultúrát bemutató – tanulmányában idézett hosszabb szövegrész, amelyben Federico Fellini számol be LSD-élményeiről. Mindezek mellett a témakörbe tartozó három kötetről írt recenzió olvasható az összeállítás végén, köztük Aldo Moro rabságban írt levelezésének, egy baloldali terrorista emlékiratainak, illetve egy „fasiszta verő-

ember” visszaemlékezéseinek a bemutatása LORENZO MARMIROLI, NAGY JÓZSEF és NACCARELLA ISTVÁN írásaiban.

RAFFAELE DONNARUMMA irodalomtörténész hosszú tanulmánya azt vizsgálja, hogy az óloméveket követő évtizedekben egészen a mai napig az olasz irodalom miképpen dolgozta fel a terrorizmus okozta traumát. ENRICO MARIUTTI az ólomévek történelmi és politikai háttérét, illetve a feszültség stratégiáját és a terrorista akciók működését elemzi, SZIRMAI ANNA és LUCILLA MELONI a képzőművészetnek és a költészetnek az ólomévekhez kapcsolódó kölcsönhatásait járják körül, BALÁZS KATA pedig a bolognai kreatív underground és a képregény-kultúra fejlődését és összefüggéseit vázolja fel a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján. SZKÁROSI ENDRE az ólomévek egyik legfontosabb irodalmi gondolkodója és úttörője, Nanni Balestrini „ellenköltészetéről” ír, PUSKÁR KRISZTIÁN pedig a kor műfajfilmjeinek (western, rendőrfilm, exploitation stb.) és azok különféle narratív szabályszerűségeinek nyomán igyekszik bemutatni, hogy az olasz társadalom miképpen igyekezett a terrorizmus okozta traumát és sokkot a hetvenes években feldolgozni, és hogy mindez miképp teremtette meg az ólom évekről folytatott társadalmi párbeszéd új platformját és piaci kategóriáját Olaszországban.

A *Helikon* itt olvasható Ólomévek-száma különféle művészeti és kulturális ágak mentén kívánja egy Magyarországon kevésbé ismert, ám annál szerteágazóbb témában a fogalmi alapokat megjeleníteni és mintegy „otthonosítani”, illetve bevezetésként kíván szolgálni a ’68 utáni kultúrtörténet európai párbeszédének olasz vonatkozásaiba, egyúttal pedig kiindulópontként és támpontok gyűjteményeként a további elemzések, kutatások számára. A kötetet PUSKÁR KRISZTIÁN, SZIRMAI ANNA és SZKÁROSI ENDRE szerkesztette. Az anyag összeállításában SZAKÁL KATA működött közre. A szerkesztők köszönetet mondanak valamennyi szerzőnek, fordítónak és közreműködőnek, közülük lektori munkájukért külön köszönet illeti SZOKÁCS KINGÁT és GIULIO D’ANGELÓT.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Culture e memoria degli anni di piombo – Il terrorismo nelle arti e nella letteratura in Italia

La cultura degli anni Settanta in Italia è stata condizionata dall’influenza del terrorismo, quello rosso, nero e di Stato. Detta influenza dei cosiddetti anni di piombo ha toccato tutti gli ambiti: la letteratura, le avanguardie artistiche, la musica pop e quella sperimentale, il cinema di genere e quello d’autore, insomma sia la cultura di massa che i movimenti della controcultura e le formazioni artistiche alternative. Gli anni di piombo hanno parallelamente creato una sorta di trauma sociopsicologico che ancor oggi influenza la coscienza culturale e politica in Italia. Quanto detto non fa solo parte della storia italiana. La storia d’Europa del dopoguerra non può essere concepita senza la conoscenza di quei fenomeni simboleggiati dal Sessantotto e che si consumano ben oltre questo anno. Lo studio di questo periodo non vuole solo delineare un quadro coerente ed esplicativo di molti aspetti controversi ma anche il tentativo di creare un dialogo con il nostro presente. Il ‘caso italiano’ è particolare e originale nel contesto europeo: la rivoluzione culturale e il movimento civile degli anni Sessanta sono accompa-

gnati dalla cosiddetta 'strategia della tensione' gestita dal potere: da questo aspetto particolare nascono il terrorismo, la lotta armata, i conflitti tra gruppi politici extraparlamentari e le forze dell'ordine italiane. Il culmine del fenomeno è il rapimento e la conseguente uccisione di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse nel 1978 che avrà come conseguenza una repressione politica e – citando Nanni Balestrini – „l'esecuzione di una intera generazione". Oltre che in Italia è solo in Germania che le istanze del Sessantotto daranno vita negli anni Settanta ad una crisi che porterà anche ad azioni terroristiche ma il retroterra socioculturale tedesco e le conseguenze di queste azioni saranno completamente diversi.

La presente raccolta di saggi serve ad offrire un quadro panoramico socioculturale del periodo, prova a descrivere il contesto per capirlo ma vuol essere anche un punto di partenza per ulteriori approfondimenti.

Possiamo dividere l'assieme dei saggi in quattro categorie:

1) saggi di studiosi ungheresi e italiani (quelli italiani in traduzione ungherese) pubblicati per la prima volta;

2) saggi italiani già pubblicati ma tradotti per la prima volta in ungherese.

3) documenti originali del periodo utili a rendere il quadro più completo: un articolo di PIER PAOLO PASOLINI, il programma poetico di NANNI BALESTRINI, oppure (come parte di un saggio sulle culture alternative e della droga in Italia di GIULIO D'ANGELO) un testo di Federico Fellini in cui il regista descrive le sue esperienze con l' LSD, tutti tradotti per la prima volta in ungherese.

4) recensioni: JÓZSEF NAGY, LORENZO MARMIROLI e ISTVÁN NACCARELLA scrivono rispettivamente sulle lettere dal carcere di Aldo Moro, su una autobiografia di un "picchiatore fascista" e su quella di un terrorista rosso.

Il saggio di RAFFAELE DONNARUMMA, studioso di letteratura, offre un panorama su come la letteratura italiana nei decenni dopo gli anni di piombo ha cercato di trattare il trauma del terrorismo e di quel periodo storico; ENRICO MARIUTTI offre un'analisi storico-politica dei meccanismi del terrorismo; i testi di ANNA SZIRMAI e LUCILLA MELONI descrivono le relazioni e i legami della poesia e dell'arte con gli anni di piombo, mentre KATA BALÁZS introduce il lettore all'evoluzione del fumetto e dell'underground creativo di Bologna negli anni Settanta e Ottanta; ENDRE SZKÁROSI presenta la „poesia di opposizione" di Nanni Balestrini, una delle figure più importanti dell'avanguardia dell'epoca; e KRISZTIÁN PUSKÁR infine – attraverso l'analisi di narrative cinematografiche e letterarie degli anni Settanta – cerca di mostrare come il film di genere italiano reagisce allo choc del terrorismo e al trauma della strategia della tensione ricostruendo una „verità assente" degli anni di piombo.

Il presente volume di *Helikon* cerca di delineare i concetti fondamentali e i punti di riferimento più importanti di un periodo assai complesso e ricco, quello degli anni di piombo in Italia, non solo attraverso la sua presentazione rigorosamente storica, ma anche in un'ottica panoramica, eterogenea e caleidoscopica delle diverse prospettive culturali del periodo, offrendo così al lettore ungherese uno squarcio storico e culturale dell'Europa post sessantotto in gran parte poco conosciuto. Il volume è curato da KRISZTIÁN PUSKÁR, ANNA SZIRMAI, e ENDRE SZKÁROSI che ringraziano gli autori, i traduttori, i collaboratori e KATA SZAKÁL per la sua collaborazione nella raccolta del materiale. Un ringraziamento particolare va a KINGA SZOKÁCS e GIULIO D'ANGELO per il loro lavoro di revisione.

IL COMITATO DI REDAZIONE

Cultures and aftermath of the years of lead – Terrorism in Italian arts and literature

Italian culture of the Seventies was formed and flourished in the shadow of left-wing, right-wing and state terrorism. Avant-garde activities and literature, pop music and experimental art, genre films and cinema d'auteur, and, in general, mass culture and counter-cultural movements all were developing in a continuous interaction with the social and political events and processes of the so-called years of lead. At the same time in the decade of terror a great number of serious social traumas were born

that permeated Italy's cultural and political consciousness and still make part of it. And what's more: it's not only the part of Italian history. The history of Europe after the Second World War is uninterpretable without reflecting the cultural and social phenomena which are symbolized by the year 1968, but go far beyond that. Only together with the less known consequences (often as tragic as controversial) of this symbolic year which were to follow in the next decade, it is possible to form a coherent picture of the significance of those phenomena, and to create also a dialogue with our present times. In Italy, as a unique case in Europe, the cultural revolution and civil rights movement were followed by the so-called strategy of tension mastered by the Italian State, and this strategy, as a consequence, contributed to the rise of terrorism and armed struggle between some of the extra-parliamentarian political groups and the forces of public order in the Seventies. In 1978 the kidnapping and execution of Aldo Moro carried out by the Red Brigades led to a political counterbow which, as Nanni Balestrini said, caused "the extermination of an entire generation" in Italy. Apart from Italy, Germany was the only country in Europe where an apparently similar crisis of terrorism followed the history of 1968, even though against a quite different sociocultural background and with dissimilar political consequences.

This compilation of papers tries to set up a certain context of these sociocultural phenomena as well as to create a sort of panoramic view of them in order to help to understand a less known piece of European cultural history for the Hungarian audience.

There are four types of texts in this volume. As the first one, we present papers of Hungarian and Italian researchers published here for the first time (the originals in Italian were translated into Hungarian). The second type of text is represented by Italian essays written before, but translated and published in Hungarian only now. The third sort of text contains some original documents from the „years of lead” period now translated and published in Hungarian for the first time: a legendary and politically provocative article of PIER PAOLO PASOLINI, a manifesto-like poetic essay of NANNI BALESTRINI, and – as a part of GIULIO D'ANGELO's essay on the drug and alternative cultures in Italy of the period – a passage of the famous writing of director Federico Fellini about his personal LSD experiments. Then, as the fourth type of works presented here, some reviews are following: JÓZSEF NAGY, LORENZO MARMIROLI and ISTVÁN NACCARELLA respectively write about books published on Aldo Moro's letters from the “prison of people”, on the memoirs of a “fascist enforcer” and on another one of a “red terrorist”.

RAFFAELE DONNARUMMA's large paper looks over four decades of Italian literature trying to deal with the historic decade of terrorism and with the traumas Italian society suffered of; ENRICO MARIUTTI offers a historico-political interpretation of the mechanism of multiple terrorism in Italy; ANNA SZIRMAI and LUCILLA MELONI describe the relations between poetry and experimental art during the years of lead, while KATA BALÁZS offers an analysis of the underground culture of comics (the famous “fumetto”) in Bologna, the creative center of counter-culture in that time. ENDRE SZKÁROSI gives an overlook of Nanni Balestrini's “poetry of opposition” in the 70s, who is one of the central figures of Italian political avantgarde of the era; KRISZTIÁN PUSKÁR analyzes the narrative structures of Italian genre films in order to demonstrate how mass cinema in Italy reacted to the shock and trauma of terrorism and strategy of tension, trying to recreate “the missing truth” of the years of lead.

This special issue of *Helikon* hopes to give a heterogenetic and caleidoscopic sociocultural view of the “years of lead” period, as well as to offer referential and starting points also for future researches, since this complicated and rich period of Italian culture is not enough reflected outside Italy. The volume has been curated by KRISZTIÁN PUSKÁR, ANNA SZIRMAI and ENDRE SZKÁROSI; while KATA SZAKÁL has taken part in the selection of some works. They all would like to thank the authors, translators and contributors for their work, and special thanks go to KINGA SZOKÁCS and GIULIO D'ANGELO.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

PIER PAOLO PASOLINI

Merényletek regénye – 1974. november 14.

Tudom.

Tudom a nevét azoknak, akik felelősek mindazért, amit *államcsínyek* szokás nevezni (és ami valójában a hatalom megtartását szolgáló *államcsínyek sorozata*).

Tudom a nevét az 1969. december 12-én történt milánói merénylet felelőseinek.

Tudom a nevét az 1974 első hónapjaiban Bresciában és Bolognában végrehajtott merényletek felelőseinek.

Tudom a nevét a csúcvezetőknek, akik mind az államcsínyeket kiöltő öreg fasisztákat, mind az első merényleteket a gyakorlatban kivitelező újfasisztákat, végül pedig a legutóbbi merényleteket a gyakorlatban kivitelező „ismeretleneket” mozgatták.

Tudom a nevét azoknak, akik a feszültség stratégiájának két különböző, sőt, egymással ellentétes fázisát irányították: az antikommunista fázist (Milánó, 1969), és egy második, antifasiszta fázist (Brescia és Bologna, 1974).

Tudom a nevét ama hatalmi csoport tagjainak, amely a CIA (másodsorban pedig a görög tábornokok és a maffia) segítségével előbb – egyébként származékos kudarcot vallva – antikommunista hadjáratot indított 1968 következményeinek megfékezése érdekében, majd pedig, ismét csak a CIA segítségével, illetve annak nyomására saját antifasiszta feddhetetlenségét igyekezett visszaállítani, hogy fedlessen a népszavazás katasztrofális eredményeit.

Tudom a nevét azoknak, akik két mise között utasításokat adtak, és biztosították a politikai védelmet öreg tábornokoknak (hogy mintegy folyamatos biztosítékként fenntartsák egy potenciális államcsíny megszervezésének lehetőségét), fiatal újfasisztáknak, sőt, neonáciknak (hogy ténylegesen antikommunista feszültséget teremtsenek), illetve a mind ez idáig – és tán örökre – névtelen köztörvényes bűnözőknek (hogy a rá következő antifasiszta feszültséget megteremtsék).

Tudom a nevét azoknak a komoly és fontos személyeknek, akik olyan komolytalan alakok mögött állnak, mint például az államrendőrség operett-tábornoka, aki Cittaducale városában ténykedett (miközben az olasz erdők lángokban álltak), vagy éppen az olyan szürke és pusztán szervező szerepet betöltő hivatalnokok mögött, mint amilyen Miceli tábornok.

Tudom a nevét azoknak a komoly és fontos személyeknek, akik az öngyilkos fasiszta támadásokat választó, tragikus sorsú fiatalok és a bér-, illetve orgyilkosként rendelkezésre álló közönséges bűnözők (legyenek azok szicíliaiak vagy sem) mögött állnak.

Tudom az összes nevet, és tudom mindazt (legyen szó intézmények elleni támadásokról vagy merényletekről), amiben bűnösök.

Tudom. De nincsenek bizonyítékaim. Bűnjeleim sincsenek.

Tudom, mert értelmiségi vagyok, író, aki követni igyekszik mindazt, ami történik, megismerni mindazt, amit erről írnak, elképzelni mindazt, amiről nem tudni, vagy amiről hallgatnak; aki összekapcsol akár távoli eseményeket is, aki a széteső és töredékes részleteket koherens politikai keretbe rendezi össze, aki helyreállítja a logikát ott, ahol látszólag az önkény, a téboly és a homály az úr.

A mesterségem ezen az ösztönön alapul. Nehezen tartom elképzelhetőnek, hogy „regénytervem” elhibázott volna: hogy ne függene össze a valósággal, és hogy valós személyekre és eseményekre történő hivatkozásai pontatlanok lennének. Azt is gondolom továbbá, hogy sok más értelmiségi és regényíró is tudja mindazt, amit én értelmiségiként és regényíróként tudok. Mert az igazság rekonstrukciója – mindazzal összefüggésben, ami Olaszországban történt 1968 után – nem is olyan nehéz.

Ez az igazság áll – ez teljes bizonyossággal érezhető – beavatkozások egész sorozata mögött a politikában és az újságírásban: vagyis nem a képzelet vagy a fikció szülöttei ezek, mint ahogyan a természeténél fogva az én tevékenységemből adódna. Még egy, utolsó példa: világos, hogy az igazság – az összes nyilvánosságra hozandó névvel együtt – sürgette a Corriere della Sera 1974. november 1-jei szerkesztőségi vezércikkének megírását is.

Az újságíróknak és a politikusoknak valószínűleg megvannak a bizonyítékaik, vagy legalábbis a bűnjeleik.

A probléma tehát a következő: az újságírók és a politikusok, bár feltehetőleg megvannak a bizonyítékaik, illetve bizonyosan megvannak a bűnjeleik, nem hozzák nyilvánosságra a neveket.

Kinek a feladata tehát kimondani ezeket a neveket? Nyilvánvalóan azé, akinek nem csupán a kellő bátorsága van meg hozzá, hanem akit ezzel együtt nem kompromittált még a hatalom gyakorlata, továbbá, értelemszerűen, nincs vesztenivalója sem: azaz az értelmiségié.

Egy értelmiségi tehát kíváncsi lehet arra, hogy nyilvánosságra hozza ezeket a neveket. Neki viszont se bizonyítékai, se bűnjelei nincsenek.

A hatalom, illetve az annak nem feltétlenül részét képező, ám vele gyakorlati kapcsolatot fenntartó körök kizárták a független értelmiségieket abból a lehetőségéből, hogy bizonyítékaik és bűnjeleik lehessenek.

Ellenvetésként fel lehetne hozni, hogy például én, mint értelmiségi, különféle történetek kitalálója, beléphetnék a hatalomnak, illetve az azzal kapcsolatot fenntartó köröknek a nyíltan politikai világába, azaz kompromittálhatnám magam, hogy megkapjam azt a jogot, hogy nagy valószínűséggel bizonyítékaim és bűnjeleim lehessenek.

Erre az ellenvetésre én azt felelném, hogy ez azért nem lehetséges, mert épp az efféle politikai körök világába való belépés iránti undor az, amelyből az igazság, ezzel együtt a nevek kimondásához szükséges, potenciális intellektuális bátorságom ered.

Az igazság kimondásához szükséges intellektuális bátorság és a politikai gyakorlat összeegyeztethetetlenek egymással Olaszországban.

Az egész olasz burzsoázia által mélységesen és zsigerileg megvetett értelmiséginek az a látszólag nemes és fennkölt, valójában szolgai feladat jutott, hogy erkölcsi és ideológiai problémákról vitázzon.

Ha ezt a feladatot nem teljesíti, szerepének elárulásával vádolják: mintha másra se vártak volna, azonnal az „írástudók árulását” kiáltják. Az „írástudók árulását” kiáltani pedig kiváló alibi és elégtétel a politikusoknak és a hatalom szolgáloinak.

Ám nem csupán a hatalom létezik: létezik a hatalom ellenzéke is. Olaszországban ez az ellenzék olyannyira kiterjedt és erős, hogy önmagában is hatalmat alkot: természetesen az Olasz Kommunista Párttól beszélünk.

Bizonyos, hogy jelen pillanatban egy olyan nagy párt jelenléte az ellenzékben, mint amilyen az Olasz Kommunista Párt, Olaszország és Olaszország gyenge demokratikus intézményrendszerének egyetlen lehetősége a változásra.

Az Olasz Kommunista Párt egy tiszta országot jelent egy mocskos országban; egy becsületes országot a becsstelenben; az értelem országát egy eszement országban; egy művelt országot a tudatlanokéban; emberi országot egy konzumországban.

Az elmúlt években a vezetői, tagsága és szavazóbázisa eredendően összetartó egységeként működő Olasz Kommunista Párt és az ország többi része között szakadék nyílt: az Olasz Kommunista Párt egy „elszigetelt országgá”, szigetté vált az országon belül. Épp ez az oka annak, hogy ma minden eddiginél szorosabb kapcsolatot képes fenntartani a ténylegesen uralkodó, korrupt, hiteltelen és lezülött hatalommal: ám ez diplomáciai kapcsolat, szinte két nemzet közötti. Valójában a két értékrend konkrétumaiban és egészében összemérhetetlen egymással. Épp ezeken az alapokon helyezhető kilátásba az a bizonyos „kompromisszum”, amely talán megmenthetné Olaszországot a teljes széteséstől: egy olyan „kompromisszum”, amely valójában két szomszédos vagy két egymásba ékelt állam „szövetségét” jelentené.

De mindabból, amit pozitív értelemben az Olasz Kommunista Párttól mondtam, egy viszonylag negatív mozzanat is következik.

Az ország két országra osztása – az egyik velejéig romlott és elkorcsosult, a másik érintetlen és nem bepiszkolt – nem lehet a béke és a konstruktivitás alapja.

Továbbá: ha úgy fogjuk fel, ahogyan itt azt – úgy gondolom, objektív módon – vázoltam, vagyis országról beszélünk az országon belül, akkor az ellenzék egy *másik* hatalmat képez: amely végeredményben mégiscsak hatalom.

Következésképpen egy ilyen ellenzék politikusai sem képesek másként, mint a hatalom embereiként viselkedni.

A konkrét esetben, amelynek e pillanatban ránk nézve is drámai következményei vannak, ők is egy általuk meghatározott feladatot rónak az értelmiségire. És

ha az értelmiségi ezt a – szigorúan erkölcsi és ideológiai – feladatot nem teljesíti, íme, mindenki legnagyobb meglegedésére, árulóvá válik.

Akkor hát mi az oka annak, hogy az ellenzék politikusai, ha egyszer – minden valószínűség szerint – bizonyítékokkal és bűnjelekkel rendelkeznek, mégsem mondják ki az elmúlt évek komikus kimenetelű államcsínyeiért és félelmetes merényleteiért valóban felelősséget viselők, vagyis a politikai felelősök nevét? Egyszerű: azért nem teszik, mert – eltérően attól, ahogyan egy értelmiségi cselekedne – ők különbséget tesznek politikai igazság és politikai gyakorlat között. Így tehát természetesen ők sem teszik a hivatalos tisztséget nem betöltő értelmiségi számára hozzáférhetővé a bizonyítékokat és a bűnjeleket: eszükbe sem jut, ami egyébként teljesen érthető, ha a dolgok tényleges állását nézzük.

Az értelmiséginek továbbra is ahhoz kell igazodnia, amit a kötelességeként kijelölnek, illetve amit megszólalásának kódrendszereként meghatároznak.

Tudom jól, hogy az olasz történelem jelenlegi pillanata nem a legmegfelelőbb arra, hogy az egész politikai osztály ellen nyilvános bizalmatlansági indítványt tegyünk. Nem volna diplomatikus, nem volna helyénvaló. Ám ezek a politika kategóriái, nem pedig a politikai igazságé: amelyet a cselekvésképtelen értelmiségi – amikor és ahogyan tudja – szolgálni hivatott.

Épp ezért, mivel nem tudom nyilvánosságra hozni az államcsínyszerledekért, valamint a merényletekért felelősséget viselők nevét, nem tehetem meg, hogy ne emeljek gyenge és elvi vádat az egész olasz politikai osztály ellen.

És azért teszem ezt, mert hiszek a politikában, hiszek a demokrácia „formái” alapelveiben, hiszek a parlamentben, és hiszek a pártokban. És mindezt természetesen a saját látásmódomon keresztül teszem, amely egy kommunista látásmódja.

Kész vagyok visszavonni a bizalmatlansági indítványomat (sőt, másra se várok, mint hogy visszavonhassam), de csak akkor, ha egy politikus – nem érdekből, vagyis nem azért, mert elérkezett a pillanat, hanem sokkal inkább azért, hogy megteremtse e pillanat lehetőségét – úgy dönt, hogy nyilvánosságra hozza az államcsínyekért és a merényletekért felelősséget viselők nevét, amelyeket, hozzám hasonlóan, nyilvánvalón ismer, ám amelyekre nézve, velem ellentétben, neki bizonyítékai is kell, hogy legyenek, vagy legalábbis bűnjelei.

Valószínűnek tartom, hogy – ha az amerikai vezetés is rábólint, akár „diplomatikusan” úgy határozva, hogy engedélyezi egy másik demokráciának azt, amit az amerikai demokrácia megengedett magának Nixon esetében – előbb vagy utóbb ezeket a neveket kimondják. De olyanok mondják majd ki, akik ezekkel az emberekkel osztozkodtak a hatalmon: kisebb súlyú felelősök a nagyobb súlyú felelősök ellen (és szó sincs róla, mint az amerikaiak esetében, hogy ők jobbak lennének). Ez volna valójában az igazi Államcsíny.

Fordította: Puskár Krisztián

(Pier Paolo Pasolini: *Cos'è questo golpe? Io so.* = *Corriere della Sera*, 14 novembre 1974.)

PUSKÁR KRISZTIÁN

Az igazság rekonstrukciója

Az ólomévek műfaji és narratív struktúrái a rendőrfilmektől a Moro-ügyig

I.

„A filmszakma munkásai vagyunk. A rendelkezésünkre álló eszközök, azaz színészi és rendezői képességeink, illetve technikai tudásunk segítségével igyekszünk rekonstruálni Pinelli anarchista öngyilkosságának, illetve feltételezett öngyilkosságának a bíróság által nyilvánosságra hozott három hivatalos verzióját” – mondja a kamera felé forduló Gian Maria Volonté Elio Petri 1970-es, *Tre ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli* (Giuseppe Pinelli halálának három verziója) című rövidfilmjének elején. Az alig tízperces szatirikus játék látványosan nélkülözi a filmszerűséget: négy színész – az évtized olasz politikai filmjének legemblematikusabb alakjának vezetésével – lényegében egy filmre rögzített műhelymunka vagy próba keretében újrajátssza, amint az 1969. december 12-én, a milánói Piazza Fontanán történt robbantásos merénylet után egy nappal letartóztatott és gyanúsítottként immár harmadik napja (törvénytelenül) kihallgatott anarchista vasutas-aktivista, Giuseppe Pinelli – ahogy a jelentésben állt – „macskaügyességgel” kiugrik a nyitott ablakon, majd négy emeletet zuhan, és meghal; miközben az őt vallató Luigi Calabresi és négy kollégája pihennek, illetve másfelé figyelnek, és ezért nem tudják feltartóztatni.

1970-ben jelenik meg az olasz mozikban Petri *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében) című, szintén Gian Maria Volonté főszereplésével készült filmje is, amelynek egy jelenetsorában a rendőrkapitányságon történt robbantást követően a rendfenntartó erők módszeres megfélemlítő akciókba kezdenek a baloldali, parlamenten kívüli politikai aktivisták és csoportosulások körében, azokat jelölve meg közellenségként. A film a Piazza Fontanán történt robbanás előtt már kész volt, azonban utána mutatták be; és kétséges is volt, hogy egyáltalán hagyják-e bemutatni a történetek után – ahogyan a film forgatókönyvírója, Ugo Pirro maga is visszaemlékezik a merénylet utáni hangulatra.¹

Nem ez volt az utolsó eset az 1969-es, olaszországi „forró ősszel” kezdődő és Aldo Moro 1978-as elrablásával, majd meggyilkolásával végződő évtizedben, hogy az olasz városok utcáin fokozatosan kialakuló polgárháborús helyzetre, a több évtizede lényegében változatlanul hatalmon lévő politikai elit által tudatosan generált feszültségstratégiára, a bal- és jobboldali terrorizmus, valamint

¹ UGO PIRRO: *Il cinema della nostra vita*. Lindau, Torino, 2001, 65.

a bűnbandák térnyerésére, valamint az ezekből következő társadalmi traumákra folyamatosan reflektáló olasz film, illetve – úgy általában – fikciós narratíva előrevetíti, mintegy a közelmúlt és a jelen valóságának darabjaiból előre rekonstruálja az ólomévek későbbi, sokkoló történéseit.

A *Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében* című filmet 1970 februárjában, két hónappal a tizenhét halottat és nyolcvannyolc sebesültet okozó milánói robbantás után végül bemutatták. Petri és Pirro félelme azonban nem volt alaptalan, amikor attól tartottak, hogy a filmet meg kell vágniuk. Kevesebb, mint két évtizeddel korábban Mario Monicelli 1953-as vígjátéka, a *Totò e Carolina* két évet töltött a cenzúra útvesztőiben, mielőtt súlyosan megvágva bemutatták 1955-ben, ugyanis a háború utáni olasz komédia kultikus alakja, Totò „nevetség tárgyává tette” benne az olasz rendőr szimbolikus figuráját. Később, 1975-ben Giuseppe Ferrara *Faccia di spia* című, az amerikai titkosszolgálatok afrikai és latin-amerikai tevékenységét feldolgozó, (ál)dokumentarista-politikai mondo-filmjéből pedig ki fogják vágni azt az epizódot, amely éppen a Piazza Fontánán történt merényletről szólt, és amelyben a Pinelli halála után megvádolt és felmentett Pietro Valpreda nyilatkozik.² Petri filmje esetében a cenzúrát az akkori helyettes államügyész végül arra hivatkozva nem érezte szükségesnek, hogy a film ugyan a „hatalom devianciáit mutatja be”, ám a történet a „fantázia szülötte”, és a „groteszket” alkalmazza a kritika eszközeként.³

Az 1969. december 12-ei robbantásos merényletet, illetve az első gyanúsított három nappal később tisztázatlan körülmények között bekövetkezett halálát szokás az ólomévek „hivatalos” kezdetének jelölni. A merénylet után (illetve tulajdonképpen már azzal) indított ún. feszültség-stratégiára volt konkrét reakció Petri tízperces epizódja, illetve a „Filmesek az elnyomás ellen” néven szerveződött munkacsoport létrejötte, amelynek tagjai – többek között Bernardo Bertolucci, Marco Ferreri, Damiano Damiani, Marco Bellocchio stb. – szintén hozzájárultak volna egy-egy rövid epizóddal a nyílt politikai állásfoglaláshoz. Ezekből Petrién kívül csak egy epizód készült el, a filmet pedig főleg baloldali politikai csoportosulások terjesztették, viszont az összes rendező a nevét adta a projekthez, mintegy szignózva a benne foglaltakat.

A *Tre ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli* azonban nem csupán az olasz igazságszolgáltatás elleni politikai vádirat, hanem szatíra is, amely a komikum eszközével reflektál egy egészen konkrét jelenkori politikai eseményre és összeesküvésre. Petri ezt azért is teheti meg, mert alkotása tulajdonképpen egy anti-film, amelyet nem „fenyeget” a széleskörű moziforgalmazás. Az ólomévek politikai

² CINZIA VENUTROLI: Lo stragismo al cinema: tra cortometraggi, film mancati e rappresentazioni incerte. In: LUCA PERETTI – VANESSA ROGHİ (Szerk.): *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*. Postmedia Books, Milano, 2014, 66.

³ ANDREA MINUZ: Cronaca di una stagione annunciata. Note sul cinema politico di Elio Petri. In: CHRISTIAN UVA (Szerk.): *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*. Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007, 139.

filmjei ugyanis úgy beszélnek folyamatosan jelenkoruk politikai történéseiről és társadalmi traumáiról, hogy a „neveket kicserélik”, viszont a közönségükkel (azaz az olasz társadalommal) folyamatos párbeszédet tartanak fenn, olyan kód-rendszert hozva létre, amelyben megértetik velük az utalásait. A valóságról beszélnek, de fikciós és műfaji narratívákat alakítanak ki hozzá: a (műfaj)film tehát a társadalmi párbeszéd eszközeként válik.

Másrészt ez – a filmesek és a társadalom közötti – folyamatos párbeszéd azt is egyértelművé teszi, hogy az ólomévek évtizedében politikai vagy társadalmi mozgá válhat lényegében minden, ami ilyen vagy olyan formában a korszak Olaszországának kritikáját közvetíti. Sergio Martino 1973-as – a hetvenes évek legnagyobb olasz szexszimbólumának, Edwige Fenech-nek a főszereplésével készült – erotikus komédiája, a *Giovannona Coscialunga disonorata con onore* például műfaját tekintve távol áll a militáns politikai állásfoglalástól, ám konkrét utalások vannak benne egy titkosszolgálatok által szervezett államcsínyre, látunk benne hegyekben gyakorlatozó, újfasiszta paramilitáris csoportot és terrorista szervezkedést, titkosszolgálatoknak dolgozó szélsőjobboldali újságírókat, deviáns titkos állami szervezetekeket⁴ stb. – vagyis az ólomévek paranoiájának megannyi visszatérő elemét. Martino látszólag komolyabb tét nélküli szex-komédiáját éppen ez – illetve az a tény, hogy hatalmas kasszasiker volt (azaz nagyon sok olasz ember nézte meg abban az évben, amikor megjelent) – teszi politikai filmmé, illetve történelmi és társadalmi látteletté.

Northrop Frye kanadai irodalomkritikus 1957-ben azt írta⁵ a komédiáról, hogy az egy olyan műfaj, amely az egyén társadalmi normákhoz való igazodásának traumáját fejezi ki, illetve – ami esetünkben még érdekesebb – úgy általában egy teljes társadalom traumáját, amely új jelenségeket próbál beépíteni saját mindennapjaiba. Azaz a komédia a társadalmi változás két fázisa közötti átmenetet igyekszik a saját eszközeivel feldolgozni.

1968-ban Luciano Falce, meglehetősen foglalkoztatott vígjátékrendező leforgatja a *Colpo di Stato* (Államcsíny) című politikai szatíráját. Egy komikus ál-dokumentumfilm formájában mutatja be a négy évvel későbbi, 1972-es – természetesen képzelt – választásokat, amelyek során a szavazatszámláló gép előzetes eredményként azt hozza ki, hogy a kommunisták nyertek Olaszországban. Ez nemzetközi politikai burleszket indít el, a háttérhatalom államcsínyre kísérel meg, és végül Moszkva is úgy dönt, hogy csakis hibás lehetett a szavazatszámláló automata. Vissza is áll a rend, a kereszténydemokraták maradnak hatalmon. Falce filmje valójában nem szól másról, mint az 1968-as közhangulatról, valamint konkrét események fikciós (sőt, álfikciós) köntösbe bujtatásáról. Egy évvel korábban ugyanis egy újságcikk nyomán került nyilvánosságra, hogy Giovanni De Lorenzo tá-

⁴ Ld. CHRISTIAN UVA (Szerk.): *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*. Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007, 31.

⁵ NORTHROP FRYE: *A kritika anatómiája*. Helikon, Budapest, 1998, 55.

bornok katonai államcsínyt kísérelt meg 1964-ben. Mindemellett a PCI, az Olasz Kommunista Párt egyre erősebb politikai tényező volt 1968-ban, tíz évvel később a kormányra kerülés küszöbéig jut (azt épp az Aldo Moro elleni merénylet akadályozza majd meg). A *Colpo di Stato* 1969-ben került a mozikba, de túl kényelmetlennek bizonyult, és alig vetítették.

Míg Falce filmjét egy korábbi puccskísérlet ihlette, valójában már a következőről szólt: egy évvel a bemutatása után, 1970-ben újabb államcsínyt kíséreltek meg a szélsőjobb irányából Olaszországban, az egykori fasiszta rend magas beosztású katonatisztje, Junio Valerio Borghese vezetésével. Utóbbi, szintén kudarcba fordult államcsínyt két évvel később Mario Monicelli dolgozza fel (a neveket természetesen kicserélve) – Ugo Tognazzi főszereplésével – a *Vogliamo i colonnelli* (Az ezredeseket akarjuk) című, nagy sikerű és fergeteges politikai komédiában.

II.

Nem olasz jelenség, hogy egy műfajfilm bizonyos társadalmi traumákkal kölcsönhatásba lép, az viszont mindenképpen egyedülálló Európában, ahogyan társadalmi-politikai jelenségek műfaji esztétikát, narratívát és kódrendszert teremtettek Olaszországban. Az összefonódás túlmutatott néhány kiragadott példán: a társadalom pszichológiai állapota egyszerre teremtett piaci kategóriát és kommunikációs platformot az olaszországi terror évtizedének műfajfilmjeiben. Épp ez az oka annak, hogy az olasz műfajfilm az esetek nagy részében gyorsabban és pontosabban volt képes reagálni a társadalmi változásokra és rámutatni a kritikus pontokra, mint az ún. szerzői film. Ahogyan Vita Zagarrío írja⁶ (még ha a későbbi évtizedek filmes traumakezelésének apropóján is), az olasz szerzői filmesek mintha csupán áttételesen, „az önreflexió szűrőjén keresztül lennének képesek feldolgozni a témát”, azaz a terrorizmust. (Ilyenkor mindig érdemes megjegyezni, illetve az ehhez hasonló szembeállítások esetében nem árt hozzátenni, hogy a szerzői filmes és a műfajfilm világát két ellentétes pontként szembeállítani egymással végtelenül elavult, félrevezető és a valóságot nem tükröző nézőpont, nevezhetjük akár retorikának is. A két kategória sokkal organikusabb kapcsolatban áll egymással.)

Mindenesetre az ötvenes évektől kezdve egészen a nyolcvanas évek elejéig Olaszországban alakult ki a műfajfilmek legerősebb kultúrája Európában, ami többnyire nemzetközi formák gyors reagálását, piaci szempontok vezérelte adaptálásának kiépült infrastruktúráját jelentette. Ez több sajátos, elsősorban nem politikai jellegű olasz hibridműfaj kialakulásához vezetett, mint amilyen pl. a „szandálos film”, a giallo, a spaghetti western, vagy akár a szexkomédia (a további

⁶ VITA ZAGARRIO: Segreti e segrete. La rappresentazione degli anni di piombo nel cinema italiano. LUCA PERETTI – VANESSA ROGH: I. m., 52.

exploitatív alműfajokról nem is beszélve), amelyek közül több aztán visszahatott a nemzetközi műfaji trendekre is (ld. az alapvetően hitchcocki gyökerekből táplálkozó, ám saját útját járó és önálló esztétikát teremtő giallót, amely később az amerikai slasher mintájául szolgált).

Ez az infrastruktúra tette lehetővé azt is, hogy a műfaji narratívák szoros és folyamatos kölcsönhatásba lépjenek a társadalmi változásokkal, illetve adott esetben azok közvetítőivé válhassanak.

Az első olyan műfaj, amely az 1968-hoz köthető olasz folyamatoknak folyamatosan működő allegóriájává vált, a spaghetti westernen belül is egy egészen specifikus légazást alakít ki: ez a mexikói forradalom idején játszódó olasz western. Az alig ötven évvel korábbi mexikói polgárháború, Emilio Zapata és Pancho Villa ikonikus figurái, illetve mozgalmak, a politikai elnyomás elleni küzdelem és az osztályharc jelszavai, az anarchizmus rendszeren kívülsége, a forradalmi foragtagba csöppenő szerencsevadász figurája, illetve a színeiben az olasszal szinte teljesen megegyező mexikói zászló tökéletes keretet biztosított az olasz forradalmi hangulat közvetítéséhez. A hatvanas évek közepén Olaszországban beindult a westernfilmek gyártása, az évtized második felében pedig a mexikói polgárháború tematikája alkalmat adott „minden marxistának, hogy elkészítse a maga westernfilmjét”, írja Sergio Leonéről szóló könyvében Christopher Frayling.⁷

A hatvanas évek végén több olyan rendező is csinált „forradalmi westernt”, aki pár évvel később már direkt módon ólomévek-tematikájú, politikai filmeket vagy éppen poliziottescókat készített. Damiano Damiani (*Io ho paura; Miért ölnek meg egy bírót?; Egy rendőrfelügyelő vallomása az államügyésznek*) 1966-ben rendezi meg a *Quién sabe?* (Egy golyó a tábornoknak) című filmet, Carlo Lizzani (*San Babila egy napja, Kleinhoff Hotel*) egy évvel később a *Requiescant*-ot. A western műfajához egyébként is kötődő Sergio Sollima 1967 és 1968 között készült (*La resa dei conti; La faccia a faccia; Corri, uomo, corri*), illetve Sergio Corbucci 1968 és 1972 közötti (*Il mercenario; Vamos a matar compañeros; Che c'entriamo noi con la rivoluzione*), mexikói tematikájú westernjeit pedig nem véletlenül nevezik a két rendező politikai trilógiáinak,⁸ ezzel hagyományos, apolitikus westernjeiket mintegy szembeállítva polgárháborús tematikájú westernjeik aktuálpolitikai töltetével. Corbucci 1970-es filmje, a *Vamos a matar, compañeros* (Egy kincskereső Mexikóban) mozgalmi filmmé is vált: a parlamenten kívüli baloldali csoport, a Potere operaio fontos hivatkozási pontjává. A film utolsó, kimerevített képkockája – ahogyan azt Christian Uva meg is jegyzi⁹ –, a felágaskodó lován ülve puskáját a magasba tartva üvöltő Franco Nero vörös-fekete sziluettje politikai szimbólummá vált.

A western egyébként egyáltalán nem csupán a baloldali mozgalmak számára volt fontos viszonyítási pont, hanem a jobboldali ellenkultúra számára is. Sam

⁷ CHRISTOPHER FRAYLING: *Sergio Leone. Danzando con la morte*. Editrice il Castoro, Milano, 2002, 323.

⁸ UVA: I. m., 16.

⁹ *Ibidem.*, 210.

Peckinpah *Wild Bunch* (Vad banda) című, 1968-as westernje a fiatal jobboldali mozgalmak körében is kultuszfilmmé vált. A baloldali mozgalmak körében Sergio Leone 1971-es *Giù la testa* (Egy marék dinamit) című filmje pedig úgy vált mintafilmmé, hogy a kor több baloldali kritikája Leonét alapvetően „fasisztának” tartotta. Mindez jól mutatja a korabeli western teljes átpolitizáltságát Olaszországban. Az pedig további kölcsönhatásait a valósággal, hogy a Vörös Brigádok tagjai a hetvenes években gyakran hordták a Vad bandában és a Leone-filmekben látható viharkabátokat – egyrészt identitásbeli kapcsolatot fejezve ki ez által a filmbeli gerillákkal, másrészt persze gyakorlati okokból, hiszen a kabát alá elég sok minden (pl. fegyver, csavarkulcs stb.) befért.

Jellemző a valóság és a fikciós narratívák szoros kapcsolatára a korban, hogy több évvel a műfaj alkonya után, 1977-ben, abban az évben, amikor az olasz városokban az utcai erőszak és a feszültség stratégiaja a csúcsára ért (illetve egy új, az 1968-asnál sokkal radikálisabb generációs mozgalmi platform jött létre), a *Brigate Comuniste* nevű, Lombardiában működő, szélsőbaloldali fegyveres csoportosulás egy gyárszabotázs során a már említett Leone-filmből vett „Giù la testa, coglionini!”, azaz „Bukjatok le, barmok!” idézettel vállalta magára az – egyébként emberi áldozatokat nem követelő – akciót.¹⁰

A műfaj (vagy alműfaj) szintézise, egyben szimbolikus vége is Sergio Leone sokat emlegetett, hivatkozott és idézett 1971-es filmje, az *Egy marék dinamit*, amelynek munkacíme nem véletlenül volt eredetileg *C'era una volta la rivoluzione* (Volt egyszer egy forradalom). Leone mexikói polgárháborús eposzában ráadásul az aktuálpolitikai hangok a második világháborús olasz ellenállásra, a Resistenzára tett utalásokkal keverednek, ezzel pedig a rendező meg is teremti a modern kori, parlamenten kívüli ellenállás és fegyveres harc ideológiai hátterét, illetve rámutat annak olasz történelmi gyökereire. „Az anarchista ír terrorista (James Coburn) nyakában hordott vörös kendő a második világháborús olasz gerillaharcokat juttatja eszünkbe, míg a páncélozott konvojok, katonai alakulatok és a németes hangzású névvel ellátott Günther Reza tábornok fiziognómiájáról a Führer fegyveres csapataira, hadseregének egyenruháira és szimbólumrendszerére asszociálunk” – írja Christian Uva.¹¹ Majd azt is hozzáteszi, hogy a film egyik jelenetében, amelyben Leone közelről pásztázza a kormányerők által lemészárolt felkelők holttesteit, lényegében a Fosse Ardeatine-i, 1944-es tömegmészárlás traumáját dolgozza fel. A hírhedt akció során az Olaszországba bevonuló németek több száz civilt és ellenálló olasz katonát lőttek halomra egy partizánakció megtorlásaként.

Ezzel együtt válik aktuálpolitikai filmmé az *Egy marék dinamit*, amely a '68 utáni és a polgárháborús helyzet felé sodródó Olaszországról beszél. Ezt egészen egyértelművé teszi a filmet a címe helyett (amely csak a legvégén jelenik meg) mintegy kiáltványként (vagy akár vészjósló felütésként) nyitó Mao Ce-tung-idézet:

¹⁰ *Ibidem.*, 17.

¹¹ *Uo.*

„A forradalom nem baráti összejövétel, nem irodalmi kör, csendélet vagy hímzés. Nem intézhető elegánsan és udvariasan. A forradalom erőszakos tett.”

A film forgatásával párhuzamosan, 1970 őszén, alig egy évvel a Piazza Fontánán történt (mai tudásunk szerint jobboldali terroristák által végrehajtott) bombamerénylet után alakulnak meg és indítják első akcióikat a Brigate Rosse (BR), azaz a Vörös Brigádok. Négy évvel később, amikor a BR első halálos áldozatot követelő politikai merénylete történik Padovában, az ólomévek legjellegzetesebb filmes műfaja, az olasz rendőrfilm, azaz a poliziottesco már népszerűsége csúcán van.

III.

Látszólag a poliziottesco, azaz az olasz rendőrfilm is adaptált műfaj, amely a bűnügyi film több évtizedes és nemzetközi hagyományában gyökerezik: épp úgy eredeztethető a háború előtti amerikai gengszterfilmből, mint a nagyvárosi noirból, vagy akár a western modern verziójaként is tekinthetünk rá. Azonban mindegyik megállapítás csak részben igaz, és önmagában inkább félrevezető, ha meg akarjuk érteni a poliziottesco kialakulásának motivációit. Egy jellegzetesen olasz műfajról van ugyanis szó, amelyre fokozatosan alakul ki „társadalmi igény”. A hatvanas és a hetvenes évek fordulóján, amikorra is saját esztétikai és tematikus világa kezd végleges formát ölteni, már megtalálhatóak közel két évtizedes előzményei a háború utáni olasz nagyvárosi noirban és (esetleg politikai) szociokrimiben. Tényleges tömegfilmmé az az általános traumatikus élmény és paranoia teszi a poliziottescót Olaszországban, amelyet az egyre burjánzó és fékezhetetlennek tűnő utcai erőszak (legyen az politikai jellegű vagy a bűnbándák tényerése nyomán előálló), az állam rendfenntartó szervezeteiben való bizalom elvesztése, a kormány feszültség-stratégiája és a titkosszolgálatok deviáns szervei közötti vélt és valós összefonódások átláthatatlansága, valamint a polgárháborús közérzet (illetve a szükségállapot közeledtének közérzete) vált ki az olasz társadalomban. Míg a forradalmi western esetében a század eleji Mexikóban találták meg napjaik Olaszországát az olasz akciófilmek, addig a poliziottescóban a hadszíntér maga a hetvenes évekbeli olasz nagyváros lett. És míg az olasz rendőrfilm az erőszaktól való elválaszthatatlansága köti majd fokozatosan egyre több és szorosabb szállal az exploitation formai és esztétikai szélsőségeihez, addig logikai rendszere az óloméveknek az olasz társadalmi köztudatban élő narratívájából fejlődik ki. Mindez pedig együttesen teszi a poliziottescót a hetvenes évek első kétharmadának legnépszerűbb és legjellegzetesebb filmes műfajává Olaszországban.

A poliziottescót – leginkább a cselekmény középpontjában álló, többnyire erőszakos, a törvényi kereteket is átlépő, a bűneseteket (a fennálló igazságszolgáltató rendszer hatékonytalansága miatt) akár meg is torló rendőr sztereotipikus karaktere miatt – gyakran éri az a vád, hogy „reakciós-fasiszta” vagy jobboldali műfaj.

A reakciós jelleg azonban (a hagyományos politikai kategóriákon túllépve) ebben az esetben leginkább szociálpszichológiai jelenség, amelynek keretében egy társadalom próbálja feldolgozni az egyre erősödő erőszakhullámot, amelynek eredetéről nincsenek egyértelmű információi – a rendelkezésére állóakat pedig beépíti egy, a valóság értelmezését (és a hiányzó „igazság” rekonstruálását) szolgáló narratívába. Roberto Curti szerint „az olasz zsarufilmek kemény rendőrfelügyelői mind – ki jobban, ki kevésbé – Luigi Calabresi reinkarnációi.”¹² Calabresi, mint korábban szó esett róla, az a rendőrtiszt, aki a Piazza Fontanán történt robbantás után a nyomozást folytatta, és (illegálisan) kihallgatta – a hivatalos verzió szerint öngyilkosságot elkövető – Giuseppe Pinellit. Calabresit azzal vádolták, hogy ő dobta ki az ablakon a gyanúsítottat, és bár pár évvel később felmentették (sőt, posztumusz ki is tüntették), ő már akkor halott volt, mert 1972-ben a Lotta Continua baloldali csoport tagjai agyonlőtték az utcán. Nagyjából ettől kezdve válik az olasz rendőrfilm visszatérő elemévé a történet végén elbukó, elárult, utcán lelőtt stb., „tisztá erkölcsű” felügyelő alakja. Curti szerint a poliziottesco ezzel próbált kompenzálni Calabresivel szemben, és „kiegyenlíteni a számlát.”¹³ Annyit itt érdemes hozzátenni, hogy amiről Curti beszél, az inkább a maffiafilmek felépítésére és végkövetkeztetéseire jellemző, és inkább a későbbi években. A poliziottesco narratívájában (és a politikai krimik esetében is), ha egyáltalán elbukik, a rendőrfelügyelő az esetek nagy részében egy magasabb hatalmi összeesküvésnek esik áldozatul. Azaz felülről lövik le.

1972 fordulatot jelent az olasz bűnügyi film fejlődésében is, ekkor válik lényegében ketté az olasz maffiafilm és az olasz rendőrfilm. A két műfaji ág közötti átjárás természetesen folyamatos lesz, de míg például Fernando Di Leo bűnfilmjei az olasz nagyvárosi alvilággal foglalkoznak, és a rendőrök bennük gyakran mellékszereplők csupán (nem véletlen, hogy Di Leo több esetben az olasz szociokrimi előfutárának tartott Giorgio Scerbanenco regényeit adaptálja, mint például az épp ebben az évben készült és a műfaj egyik csúcsát jelentő *Milano Calibro 9* esetében is), addig 1972-ben kifejlődik a rendőrfilm, valamint az Olaszországot behálózó városi erőszak önálló narratívája. Ennek a fordulatnak az egyik alapműve Stefano Vanzina *La polizia ringrazia* (A rendőség megköszöni) című alkotása, amelyet – bár esztétikailag még átmeneti film, ám – tematikája az ólomévek filmjének egyik prototípusává tesz. Ebben a főszereplő rendőr egy bűnözőket likvidáló, önbíráskodó szervezet után nyomoz, amelynek tagjai egykori bírók és magas beosztású hivatalnokok, akik többször „mások nevében” hajtva végre akcióikat, éppen a közbiztonság labilitását fenntartva igyekeznek a későbbiekben egy államcsínyt végrehajtani, és visszaállítani a diktatúrát.

Christian Uva is rámutat, hogy ekkoriban még korántsem a „vörös ólom” adja a filmek alaptémáját, hanem a fekete terrorizmus, illetve az attól való félelem.

¹² ROBERT CURTI: *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*. Lindau, Torino, 2006, 97.

¹³ Uo.

Roberto Infascelli *La polizia sta a guardare* (A rendőrség csak áll és néz, 1973), Michele Massimo Tarantini *Poliziotti violenti* (Erőszakos rendőrök, 1976), Giuseppe Rosati *La polizia interviene: ordine di uccidere* (A rendőrség közbelép: parancs emberrölésre!, 1975), vagy éppen Sergio Martino *La polizia accusa: il servizio segreto uccide* (A rendőrség gyanúsít: a titkosszolgálat gyilkol, 1975) című filmjei éppen a jobb-oldali terrorizmust a saját céljai érdekében felhasználó háttérszervezetek narratíváit erősítik.¹⁴ Másrészt annak a piaci és marketingjelenségnek is példái, hogy egészen a hetvenes évek utolsó harmadáig a műfaj filmcímeinek egyik visszatérő elemévé válik a „rendőrség” – ezt pedig többnyire egy igés szerkezet, esetleg egy másik tagmondat követi. Az említett címeken túl ld.: *A rendőrség az állampolgár védelmében?* (1973); *A rendőrség a sötétben tapogatózik* (1973); *A rendőrség segítséget kér* (1974); *A rendőrségnek meg van kötve a keze* (1975); *A rendőrséget legyőzték* (1977) stb. A műfaj első igazi kasszasikere is ebbe a sorba illeszkedik: Enzo G. Castellari *La polizia incrimina, la legge assolve* (A rendőrség vád alá helyez, a törvény felment) című, 1973-as filmjéről van szó, amely a poliziottescónak azt a formáját teremti meg, amelyet aztán több éven keresztül klónozik az olasz filmipar. Ez részben azért is történik így, mert Castellari az a rendező, aki a narratívához önálló esztétikát is teremt, és különös hangsúlyt fektet az erőszak ábrázolására. Jellegzetes például, ahogyan Sam Peckinpah nyomán egészen lelassítva (olykor két párhuzamos jelenetet keresztbe vágva) mutatja meg az erőszak explicit pillanatait.

Castellari '73-as alkotásában Franco Nero még rendőrt játszik, egy évvel később, szintén Castellari *Il cittadino si ribella* (Az állampolgár fellázad) című filmjében pedig már átlagpolgárként veszi a saját kezébe a törvényt. Mindkét film helyszíne az erőszakdzsungellé váló Genova, ám ezzel párhuzamosan Olaszország többi (filmbéli) városában is elszabadul az erőszak. És hasonlóan ahhoz, ahogyan az olasz rendőrfilmek címeiben a „rendőrség” egy egyre tehetetlenebbé váló rendfenntartó szervezet állandósult jelölőjévé válik, egyre gyakrabban jelennek majd meg a címekben maguk az olasz nagyvárosok is, a „harc” aktív vagy passzív színtereként. Umberto Lenzi, a poliziottesco egyik legaktívabb rendezője csupán egymaga négy ilyen filmet rendezett: *Milano rovente* (Milánó izzik, 1973); *Milano odia: la polizia non può sparare* (Milánó gyűlöli: a rendőrség nem lőhet, 1974); *Roma a mano armata* (Róma fegyverben, 1976); *Napoli violenta* (Erőszakos Nápoly, 1976). Lenzi amúgy korábban hasonlóképpen aratta le a giallo, illetve később az exploitatív horrorok rövidebb kifizetésű népszerűségét, de a rendőr- és bűnfilm műfajának saját jogán is meghatározó alakjává vált. További címek, más rendezőktől: *Fekete Torino* (1972); *Erőszakos Róma* (1975); *Erőszakos Milánó* (1976); *Genova fegyverben* (1976); *Róma: az erőszak egy másik arca* (1976), *Milánó... önvédelem vagy halál* (1978) stb. Mindezeket gyarapítják azok a filmcímek, amelyekben a „város” szó szerepel általánosságban, továbbá az olyan, a „rendőrség” szót és a városneveket keresztbező címek, mint Sergio Martinónak egy szélsőbaloldali extra-parlamentá-

¹⁴ UVA: I. m., 35.

ris csoportot a feszültségstratégia eszközeként az elsők között bemutató, *Milano trema: la polizia vuole giustizia* című rendőrfilmjéé (Milánó reszket: a rendőrség az igazságot akarja, 1973), vagy éppen a *Roma drogata: la polizia non può intervenire* (A drogos Róma: a rendőrség nem léphet közbe, 1975) című film.

Az 1976-os, *I ragazzi della Roma violenta*, azaz Az erőszakos Róma gyermekei című filmben pedig már alig szerepelnek rendőrök, vagy legalábbis nem lényegi szereplők többé. A hetvenes évek közepén kapcsolódik igazán össze az ólomévek tematikája és az exploitation. Az említett filmben horogkeresztes zászlókkal teli, játékgéppel felszerelt pincében lógó, drogtól „kiüresedett fiatalok” járák a várost, és erőszakolnak meg alkalomadtán fiatal lányokat. Ugyanebben az évben készül Carlo Lizzani – céljait és eszközeit tekintve merőben különböző – *San Babila ore 20: un delitto inutile* (San Babila egy napja) című filmje, amely Milánó egy köztudottan újfasiszta fiatalok által „uralt” területén a valóságban is megtörtént gyilkosság játékfilmes krónikája.

A hetvenes évek második felére generációs váltás következik be az 1968 fémjelezte politikai mozgalomban és ellenkultúrában. Egyrészt feszültebbé válik a viszony a „vörösök” és a „feketék” között (a félreértések elkerülése végett: mindkét oldal fiatal generációja a fennálló hatalommal szemben határozta meg magát), egyre több halálos áldozatot hoznak a balos és a jobbos csoportok közötti, mindennaposra váló „bandaháborúk”, illetve területi összecsapások a városok közterületein. Mindez – az erőszak eszkalálódásával párhuzamosan – sokakban afféle általános kiábrándultsággal és a „forradalom végének” hangulatával is párosult.

1968-at követően Olaszországban „az állam nem közvetítő szerepet töltött be, hanem közbeavatkozott és katonai erőket vetett be. Ennek következményeképpen a szervezetek, gyűlések, mozgalmak védekezni kezdtek, szintén fegyverekkel, ami ahhoz a végzetes tévedéshez vezetett, hogy a törvényen kívüli mozgalmak úgy gondolták, fegyveres támadást indíthatnak az állam ellen. Németországban más volt a helyzet, mert bár fegyveres ellenállás ott is kialakult, de az állami megtorlás rendkívül szelektív volt. Olaszországban ezzel szemben a nem törvényen kívüli politikai mozgalmakat is érintette, gyakorlatilag egy teljes nemzedéket irtottak ki a hetvenes években. Sokan meghaltak, mások börtönbe mentek vagy elhagyták az országot, aztán elterjedt a heroin: óriási volt azokban az években a kiábrándultság, rengeteg az öngyilkosság” – emlékszik vissza egy interjúban Nanni Balestrini költő-író, az ólomévek egyik legjelentősebb gondolkodója és krónikása.¹⁵

Bár az ólomévekhez csak közvetetten kapcsolódik, mégis több szempontból a korszak szimbolikus, könyörtelen és kiábrándultságot sugalló lezárása Fernando Di Leo *Avere vent'anni* (Húszévesnek lenni, 1978) című filmje. A kor szexkomédiáinak – Edwige Fenech mellett legnagyobb – sztárja, Gloria Guida és a szintén erotikus filmekben szereplő Lilli Carati által játszott két öntörvényű lány vándor-

¹⁵ PUSKÁR KRISZTIÁN: *Olaszországban kiirtottak egy nemzedéket*. <http://kotvefuzve.reblog.hu/olaszorszagban-kiirtottak-egy-nemzedeket>

lásának történetében a film végén egészen brutális módon erőszakolják és ölik meg őket az útszéli kocsmá felajzott férfitagjai. A film olyannyira megrázó volt megjelenésekor, hogy teljesen újravágták, a film végi borzalmat lényegében meg nem történtté szerkesztve, hepiendet kerekítve neki. A film eredeti vége az exploitation legmesteribb formája, már ami annak határfokát, illetve a narrációban betöltött szerepét illeti. Ugyanis nem csupán két lányt gyilkol le képletesen Di Leo, hanem egy szabadságát kereső generációt semmisít meg az országút szélén. A Guida és Carati által alakított szereplőket nem a feszültség stratégiája, hanem egy ország provincialitása öli meg. Ez teszi a kiábrándultságot még fájdalmasabbá.

Ezzel szemben a két évvel korábbi *I ragazzi della Roma violenta* épp azt a fordulatot jelképezi, amikor a hetvenes évek Olaszországának újsághírei eszközökké válhatnak a sokkmozi számára. Hiszen „csak a valóságot mutatják”. A film végének szöveges epilógusában az exploitation hatásmechanizmusa, illetve logikája keveredik a ténylegesen „reakciós” hangulatkeltéssel: „Még ha bizonyos újsághírek adták is a kiindulópontot a történet számára, a filmben bemutatott események a képzelet szülöttei, az esetleges névegyezések csupán véletlenek. Ám mindez valóban megtörténhet, és a családokat is érintheti... mit tesztek, hogy ezt megakadályozzátok????” Pont így, három kérdőjellel a végén.

IV.

„A szerzői film később kezdett foglalkozni a témával, és más nézőpontból, sokkal intímebb formában közelített. A műfajfilmnek sikerült a mechanizmusokat bemutatnia, és éreztetnie a *valóság* (kiemelés tőlem – P. K.) jelenlétét, még akkor is, amikor túlzásokba is esett” – mondja Carlo Lucarelli krimiíró, rendező, médiaszemélyiség az ólomévek és a hetvenes évekbeli olasz mozi közötti viszonyról egy interjúbán.¹⁶ A szerzői film és a műfajfilm szembeállítását talán itt is eltereli kissé a figyelmet a lényegről, vagyis arról, hogy – túllépve azon az alapvetésen, amit mindeddig tárgyaltunk (ti., hogy bizonyos műfajfilmek valóban sokkal érzékenyebben reagáltak a jelenkor történéseire, ezáltal pedig sokkal érzékletesebb képet rajzolnak ki a kor társadalmi jelenségeiről) – aki a hetvenes években beszélt az ólom évekről, legyen az akár ún. szerző, szinte mindig műfaji narratívákhoz nyúlt ennek érdekében.

Ez persze nem jelentette azt, hogy aktuális kérdésekről ne lett volna problematikus beszélni. Így fordulhatott elő, hogy bár folyamatosan „szó volt róla”, a terrorizmus, illetve a terrorista alakja tabutémája maradt a hetvenes évek olasz filmjének. Társadalmi és politikai összefüggései kirajzolódtak ugyan, belső fiziognómiája és felépítése azonban kevésbé. Leegyszerűsítve: a terrorizmus ugyan folyamatosan jelen van, de maguk a „terroristák” ritkán hús-vér szereplői, ka-

¹⁶ CHIRARA GELATO – CHRISTIAN UVA: Conversazione con Carlo Lucarelli. In: UVA: *I. m.*, 240.

rakterei a hetvenes évek olasz (műfaj)mozijának. Persze önmagában a „terrorista” is nehezen körülhatárolható jelentéssel bír. A hetvenes évek Olaszországában egyaránt volt gyűjtőneve a vörös, azaz baloldali extra-parlamentáris fegyveres csoportosulásoknak, a fekete, azaz jobboldali extra-parlamentáris fegyveres csoportosulásoknak, illetve az állam terrorjának, azaz az előző kettőt a saját (antidemokratikus) céljai szolgálatába állító feszültség-stratégiának.

Tanulságos két film példája, amelyek bár nem politikai értelemben vett terroristákat szerepeltetnek, ám a „terrorizmusnak” azt a belső és intim dinamikáját, illetve konfliktushelyzetét jeleníti meg, amely a hetvenes évek tematikus filmjéből gyakran hiányzik. Mario Bava 1974-es, *Canì arrabbiati* (Veszett kutyák) és Eriprando Visconti *La orca* című, 1976-os filmjéről van szó, amelyben a korszak egy másik krízisszerűen elterjedt jelensége, illetve az ahhoz köthető társadalmi szintű félelem jelenik meg: Olaszországban a hetvenes években a váltságdíjért cserébe (azaz nem politikai célból) történt emberrablások mindennaposá váltak, heti rendszerességgel számoltak be az újságok ilyen esetekről.

A *Canì arrabbiati* (amelyet elkészültekor a stúdió csődeljárása miatt nem mutattak be, így csak két évtizeddel később fedezték fel) kilóg Bava életművéből, aki elsősorban horror-rendezőként és a giallo stílussteremtőjeként ismert: az olasz műfajfilm egyik legnagyobb hatású szerzője. Pszichológiai thrillerében nem csupán az az egyedülálló, hogy az emberrablás végtelenül feszült dinamikáját és klausztrófób emberi drámáját közvetlen közről és kényelmetlen módon mutatja be, hanem az is, hogy egy műfaji csavarral a legvégén (az emberrablók halála után kiderül, hogy az elrabolt gyerek és apja közül az utóbbi szintén emberrabló, és a gyerek a túsza – csak a film elején őket is elrabolták) épp a terrorizmussal szembeni köznapi kiszolgáltatottság okozta társadalmi szorongást, illetve a terror folytonos, spirálszerű körforgását és mindennapi rutinná válását építi be a narratívába, a műfaj struktúrába és hatásmechanizmusba.

Hasonló a helyzet Eriprando Visconti filmjével, ám ott az emberrablás (egy gazdag családból származó fiatal diáklányé) és a fogva tartás zárt rendszere az erotikus exploitation műfajának hibridjét adja ki, amelybe a valóság is betüremkedik: a pornó határát érintő, explicit szex-jelenetekkel. Nem vág közvetlenül a témába, de mindenképpen érdekes, hogy a Michele Placidót és a német modellt, Rena Niehaust szerepeltető *Orca* azon ritka filmek egyike, amelynek az akkoriban (és főleg ilyen műfajban) még egyáltalán nem szokványos módon, azonnal folytatása is készült egy évvel később. Az egy szimpla erotikus film volt (*Oedipus Orca*, 1977), amelyben a terrorizmus nyoma csupán a Vörös Brigádokat népszerűsítő felirat képében jelenik meg egy Paviában forgatott jelenetben az utca falán.

Bava és Visconti filmjei egyrészt indirekt módon beszélnek az ólomévek terrorizmusáról, másrészt mégis explicit módon mutatják be annak intim dinamikáját a műfajfilmes narratívákon belül. Ezzel szemben a baloldali és a jobboldali terrorizmussal látszólag direkter módon foglalkozó filmek ritkán érik el az intimitásnak ezt a szintjét: az tabu marad, amelyet néhány kivétel tör meg a hetvenes

években. Ilyen film Dino Risi *Mordi e fuggi* (Harapj és fuss!) című, 1973-as filmje. Ismét csak a komédia és a szatíra az a műfaj, amely a társadalmi traumát elsőként dolgozza fel, épp akkor, amikor az formát ölt. A film címében az a jelszó jelenik meg, amelyet a tevékenységével a film megjelenése előtti évben egyre inkább a figyelem középpontjába kerülő Vörös Brigádok használt akciói során. A filmben a szeretőjével víkendezni induló iparost egy extra-parlamentáris csoport rabolja el, egy munkásmozgalmi szociológiai professzor (Oliver Reed) vezetésével. Az ő alakja, jegyzi meg Christian Uva, egyrészt „a Vörös Brigádok ideológiai alapítójára, Renato Curcióra emlékeztet, másrészt fizikumát tekintve Prospero Gallinari-ra”, a csoport történelmi alapítóinak másik fontos figurájára, a „falusi bunkóra”.¹⁷ Paolo Varvaro szerint¹⁸ azért is lehetséges mindez (és többek között az is, hogy az emberrablók pozitívabb szereplők, mint az elraboltak, még ha szatirikus színben van is feltüntetve mindenki), mert a film még azelőtt készült, hogy a Vörös Brigádokkal szemben a társadalom ellenségesé vált volna. Ez az elkövetkező években fokozatos következik majd be, főleg az akcióik során bekövetkező első halálos esetek után.

A hetvenes évek közepén a baloldali terrorizmus tehát leginkább a történet, azaz a narratíva részeként, nem pedig hús-vér szereplők képében jelenik meg a rendőrfilmekben. Felbukkannak ugyan alakok, sziluettek és utalások (*Milano trem: la polizia vuole giustizia*, 1973; *Il trucidato e lo sbirro*, 1976; *Mark colpisce ancora*, 1976 stb.), ám egészen 1977-ig kell várni, hogy baloldali terroristák egy film tényleges, a cselekményt alakító szereplőiként jelenjenek meg. Ez Massimo Pirri *Italia: ultimo atto?* (Olaszország: utolsó felvonás?) című – a közönségét, közvetve pedig az egész társadalmat ismét egy kérdőjellel „megszólító” – filmje lesz, amelyben három szélsőbaloldali terrorista a belügyminiszter ellen tervez merényletet, ami egy tényleges polgárháborús helyzet kialakulásához vezet. Mindez 1977-ben, az ólomévek legerőszakosabb évében, egy új, a 68-assal szemben már önmagát a nyílt fegyveres harcban megtaláló mozgalom születésének évében. Pirri kvázi-rendőrfilmjének egyrészt a terroristák a főszereplői, másrészt pont azokat a belső konfliktusokat és töréseket mutatja be, amelyek azokban az években a Vörös Brigádokban kialakultak. Nem pozitív vagy negatív szereplőket látunk, ez pedig ad egy rideg analitikus színezetet a filmnek, amely lényegében előrevetíti – megint csak „előre rekonstruálva” – a történelmet: egy évvel később a Vörös Brigádok tagjai elrabolják és meggyilkolják Aldo Morót, a kereszténydemokraták vezetőjét.

Más a helyzet a jobboldali terrorizmussal, illetve terroristák jelenlétével. Vanzina már tárgyalt, lényegében műfajteremtő *La polizia ringrazia* című filmje után tucatnyi poliziottesco folytonosan visszatérő mozzanatát a jobboldali terroristákat a saját (autoriter) céljai érdekében felhasználó „magasabb szint” tevékenysége,

¹⁷ Uva: *I. m.*, 26.

¹⁸ PAOLO VARVARO: Moro e dintorni. Suggestioni e rimoziioni storico-cinematografiche. In: PERETTI – ROGHI: *I. m.*, 25.

illetve a titkosszolgálatok összeesküvése és a terrorizmus közé ékelődő felügyelő alakja. A jobboldali terroristák így szintén elsősorban a titkosszolgálatok eszközei, mindössze sziluettek és a narratíva építőelemei, nem valódi karakterek. A jobboldali terror állandó eleme a hetvenes évek olasz filmjeinek, de a történetet alakító alakjai szinte mind kormányhivatalnokok, öltönyös, irodai figurák, titkosügynökök. De jellemző az is, hogy ugyanabban az évben, 1973-ban jelenik meg Mario Monicelli államcsíny-komédiája, a *Vogliamo i colonelli*, amikor Dino Risi brigád-vígjátéka is a mozikba kerül. Az extra-parlamentáris jobboldali csoportok beszélő és lélegző alakjaival szintén csak pár évvel később, az ólomévek tetőzésekor találkozunk. És akkor is csak elvétve.

1976-ban jelenik meg Carlo Lizzani kulcsfontosságú filmje, a korábban már említett *San Babila ore 20: un delitto inutile*. Lizzani egy valóságos bűnesetet dolgozott fel: egy évvel korábban a baloldali Alberto Brasili a fiatal milánói újfasiszták állandó gyülekezőhelye, a San Babila tér környékén késelte halálra öt fiatal fasisztát, miután Brasili letépte az MSI (a fasiszta utódpart) egyik plakátját. Lizzani nem is magával a bűnesettel foglalkozik (az a film végén következik be, és nem előre eltervezett módon), hanem a fasiszta fiatalok gyilkosságot megelőző 24 óráját mutatja be. A San Babila nem csak azért fontos, mert hús-vér karakterek mindennapjait, motivációit és szociális hátterét mutatja be, hanem – például az olyan jeleneteken keresztül, amelyek során a főszereplők például szabotázsakciót hajtanak végre egy baloldali csoport gyűlésén – áttételesen a baloldali mozgalmak fiziognómiáját is, amibe beletartozik az öltözködés és a dresscode is. „Amerikai repülő” Ray-Ban napszemüveg, bőrdzseki, fazonra nyírt, rövid haj, bakancs és enyhe dekadencia, „ilyenek a fasiszták”. A balos fiatalokhoz a prémés nyakú, hosszú bőrkabátokat, esetleg sokzsebes bő zubbonyokat (abba elfértek az utcai harc kellékei), hosszú vagy kócos haját, bukósisakot stb. szokás rendelni. Egy olyan város valós képe jelenik meg a filmben, amelyben a közterületek fel vannak osztva, és életveszélyes lehet átmenni rajtuk, ha nem a megfelelő dresscode van az emberen, és amelyben mindennaposak a halálos áldozatokat is követelő összecsapások a fiatal fasiszták és a fiatal kommunisták között.

Az általunk tárgyalt időszak utáni olasz film is csak részben oldja fel ezt a tabut. A baloldali terrorizmussal, illetve annak mikro-történeteivel éppen az olasz szerzői filmesek kezdenek el rendszeresen foglalkozni már 1980-tól, a korszak szimbolikus és megrendítő végét jelentő, a bolognai pályaudvaron augusztus 2-án történt robbantás után, lényegében már „visszatekintve” az ólomévekre (ettől fogva nem a jelenkor, hanem a történelem traumájáról beszélünk). A kétezres években aztán szinte szezonja lesz az ólom évekről szóló filmek, illetve gyakran romantikus tablók készítésének. Mindeközben a jobboldali mozgalmak és a terrorizmus problémáját a mai napig nem járta körbe az olasz mozi.¹⁹

¹⁹ Az ólom évekről szóló, soha el nem készült vagy félbemaradt filmtervekről CINZIA VENTUROLI: *Lo stragismo al cinema: tra cortometraggi, film mancanti e rappresentazioni inadatte* című, és LUCA PERETTI:

Carlo Lucarelli a korábban már hivatkozott interjúbán fogalmazza meg – nem csupán Lizzani filmjével kapcsolatban, ám annak apropóján –, hogy a hetvenes évek rendőr-, illetve bűnügyi filmje az „újságból vett hírekből indult ki, amiket színpadra állított, azaz filmre vitt, ily módon pedig megteremtette az összefüggések olvasatához és értelmezéséhez szükséges támpontokat, megoldókulcsokat”. Ami egyébként, teszi hozzá, az irodalom feladata is.²⁰

Ha meg akarjuk érteni az ólomévek társadalmának kiszolgáltatottságát a terror mechanizmusaival szemben, hasonló támpontot jelenthet a számunkra Damiano Damiani 1977-ben készült filmje, az *Io ho paura* (Félek). Narratíváját tekintve a film egyrészt illik a poliziottescók sorába: a rendőrfelügyelő (ismét: Gian Maria Volonté), akit egy bíró védelmével bíznak meg, belekeveredik egy összeesküvésbe, amely során a saját útjukat járó titkosszolgálati szervek és a terrorista merényletek közötti organikus kapcsolat rajzolódik ki. Másrészt a Volonté által alakított figura a műfaj kemény, hősies és saját útját járó rendőrkarakterének a teljes ellentéte: ő maga mondja ki a film elején, hogy ő bizony fél, majd „tudatlanként” belecsöppen a feszültség stratégiájának politikai játszámájába, megismeri az igazságot, és elbukik. Az *Io ho paura* épp az ő alakja miatt anti-poliziottesco, amely viszont épp a rendőrfilm (és az ólomévek) narratívája mentén válik a műfaj evolúciós csúcspontjává, fordulópontjává és szimbolikus végévé is, annak ellenére, hogy készülnek még utána olasz rendőrfilmek. Volonté felügyelője pedig abból a szempontból is a „fasiszta” és „reakciós” rendőrfelügyelő toposzának ellentéte, hogy azt, a fennálló rendet kényszerből szolgáló, szegény sorból származó tömegrendőrt testesíti meg, amely mellett a kommunista Pier Paolo Pasolini is kiáll 1968-ban megjelent *Il PCI ai giovani* (Az OKP-t a fiataloknak) című versében – erre Christian Uva is felhívja a figyelmet²¹. A félelme pedig, ahogy Andrea Pergolari²² írja, „a nézőközönség félelme, illetve az egész olasz társadalomé, amely képtelen megérteni és feldolgozni a fekete terrorizmus és összeesküvések motivációit, összetettségét és mélységét”.

V.

A valóság képeinek beszivárgása, „betüremkedése” a hetvenes évek olasz mozijába nem csupán a narratívákban jelenik meg, hanem a dokumentum-felvételek (és ál-dokumentumfelvételek) rendszeres használatával (jelentést és összefüggéseket nyomatékosító) esztétikumává is válik a hetvenes évek olasz filmjében. Valódi dokumentumokról legyen szó, vagy sem, ezek állandó (hitelesítő célzatú és

Compromessi e difficoltà. Note a proposito di alcuni film non fatti sugli anni di piombo című tanulmányait érdemes elolvasni. In: PERETTI – ROGH: *I. m.*

²⁰ CHIRARA GELATO – CHRISTIAN UVA: Conversazione con Carlo Lucarelli. In: Uva: *I. m.*, 241.

²¹ UVA: *I. m.*, 37.

²² ANDREA PERGOLARI: La fisionomia del terrorismo nero nel cinema poliziesco italiano degli anni '70. In: Uva: *I. m.*, 170.

esztétikai) jelenléte épp annak a jelenről szóló párbeszédnek az eszköze, amely az olasz műfaji narratívák és a társadalom között folyt. Ugyanakkor épp ezek a dokumentumelemek jelképezik a valóságnak azon építőköveit, amelyekből a film és a különféle narratívák az olasz társadalom számára a *nem hozzáférhető igazság* Pergolari által említett „motivációit, összetettségét és mélységét” rekonstruálni próbálták – feldolgozva annak traumáját. Ennek a folyamatnak a metafizikus aspektusát Umberto Eco fogalmazta meg *A rózsza neve* utószavában: „az emberek nem a hullák miatt szeretik a krimi, és nem is azért, mert a végül is helyreálló rend (intellektuális, társadalmi, jogi és erkölcsi rend) üli benn diadalát a bűn rendtelensége felett [...] A filozófiának (akárcsak a pszichoanalízisnek) lényegében ugyanaz az alapkérdése, mint a detektívregénynek: ki a tettes? Ahhoz, hogy ezt megtudjuk (vagy azt higgyük, hogy megtudtuk), fel kell tételeznünk, hogy a tényleg mind logikusak, és logikájukat a tettes szabta meg”.²³

Renato Savino filmje, az *I ragazzi della Roma violenta* – amelynek közönséghez kiszóló epilógusáról korábban beszéltünk – ugyanabban az évben jelent meg, mint Lizzani *San Babila*-ja. Utóbbitól eltérően viszont az exploitation hatásmechanizmusához használta fel eszközként a „valóságot”, illetve annak kollektív féltelmeit és képeit. A horogkeresztes zászló és a Führer képei előtt flipperező és abban szexuális kielégülést találó fiatalok inkább karikatúrái a korszak – a fiatalokat demonizáló – közhangulatának. A film ráadásul egy dokumentumfilm (és nem kevésbé tendenciózus) jelenetsorral kezdődik, amelyben egy riporter interjút készít „az utca embereivel”, akiket a burjánzó fiatalkorú bűnözés megoldásáról kérdez (közben bűnügyi hírek újságkivágásait használja vágóképnek). A válaszadók többsége keményebben fellépő hatóságokat, szigorúbb törvényeket, akár halálbüntetést szeretne. A film későbbi történéseit a „valóságba ágyazzák” a dokumentarista felvételek, mintegy hitelesítve ezzel a későbbi narratívát – ez meglehetősen szokványos megoldás az exploitation eszköztárában.

A dokumentum-felvételeket azonban nem csak az exploitation használja az asszociációk beindítására, illetve a valóságról való beszéd esztétikai segédeszközeként, jelölőjeként.

Marco Bellocchio 1972-es, a média, a politika és a feszültség stratégiája közötti kapcsolatot egyedülálló módon bemutató, *Sbatti il mostro in prima pagina* (Csapj le a szörnyre a címdalton) című filmje egy jobboldali tömegrendezvény dokumentum-felvételeivel indul, amelyet a baloldaliak és a rendőrök közötti utcai összecsapás polgárháborús pillanatai követnek, majd egy vészjósló autós felvétel (az ólomévekről készült mozi egyik legszuggesztívebb képsora) következik a választási kampány molinóiról és Giangiacomo Feltrinelli tömegdemonstrációjá vázolt temetéséről. Ezután, mintegy öt perc elteltével csúszik szinte észrevétlenül át mindez játékfilmmé, azaz ténylegesen megrendezett, színészek által előadott jelenetek sorozatává, amikor a baloldali tüntetők Molotov-koktélt dobznak egy jobb-

²³ UMBERTO ECO: *A rózsza neve*. Ford. Barna Imre. Európa, Budapest, (1988) 2000⁴, 606.

oldali lap szerkesztőségébe. Ám ez is rekonstrukciója a pár hónappal korábban történt eseményeknek: 1972 márciusában Molotov-koktél dobtak a Corriere della Sera szerkesztőségébe. Ez a kiindulópontja a történetnek, amelyben a Gian Maria Volonté által vezetett jobboldali lap (itt: Il Giornale) egy baloldali fiatal nyakába akaszt egy gyilkosságot, ezzel próbálva hiteltelenné tenni a baloldalt a választási kampány során.

Luciano Falce már tárgyalt szatírája, a *Colpo di Stato* dokumentum-felvételeket megrendezett képsorokkal keverve beszél a jelenről. A *Vogliamo i colonelli*ben Mario Monicelli valódi parlamenti felvételeket vág be egy parlamenti vitát bemutató szatirikus jelenetsorba, majd később a katonai felvonulást is dokumentum-felvételekkel teszi veszélyesebbé. Luciano Ercoli 1975-ös, *La polizia ha le mani legate* című, lényegében a Piazza Fontánán történt robbantást áttételesen újragondoló filmjében Giuseppe Pinelli temetésé megy a tévében. Az 1977-es *Italia: ultimo atto?* kezdő jeleneteiben a rendőrök és a demonstrálók csapnak össze az utcán, majd a rendőrök teherautója által 1975-ben halálra gázolt Giannino Zibecchi holttestét látjuk, szintén dokumentum-felvételeken.

„Azok, akik a könyvbe belekezdve az első sorok után, ahol is a meggyilkolt államügyésről van szó, felkiáltanak – helyben vagyunk! –, és máris a Palermóban meggyilkolt Scaglione államügyész jut az eszükbe, nos, azok gondolják meg, hogy amikor Scaglione megölték, a paródia első része már megjelent a Questioni di letteratura nevű szicíliai folyóirat 1971. évi első – január-februári – számában” – írja Leonardo Sciascia az *Il contesto* (magyarul *Kiváló holttestek*) című könyvének utószavában.²⁴ Sciascia politikai krimije a feszültség stratégiájának parabolisztikus és szatirikus esettanulmánya, amelyet az író paródiának nevez, merthogy „egy bizonyos technika és meghatározott klisék paradox felhasználásával készült változata egy komoly műnek, amelyet nem mertem megírni”. Tehát Sciascia a műfaji szabályokat és hatásmechanizmusokat használja fel, hogy a feszültség stratégiájának narratíváját hozza létre. De Sciascia magyarázatában a „komoly mű” éppen annak a hiányzó igazságnak a rekonstruálására tett kísérlet, amelyhez végül egy műfaji szabályrendszer használ fel eszközként.

Sciascia 1971-ben megjelent regényéből Francesco Rosi öt évvel később rendezett filmet (*Cadaveri eccellenti*, *Kiváló holttestek*), épp akkor és úgy, hogy az már egy küszöbön álló szükségállapotról szóljon. A magas beosztású tisztségviselők meggyilkolása ügyében nyomozva állami szintű összeesküvésre és a feszültség stratégiájának forrására bukkanó, majd elbukó Amerigo Rogas felügyelő (Lino Ventura) története csavar egyet az asszociációs láncon. Ugyanis bár egyértelműen Olaszországról van szó, ez nincs kimondva, sőt, ahogy Maurizio Fantoni Minella írja, „szinte minden névnek spanyolos hangzása van [...], az utcákat egy katonai puccs érzete uralja [...], mintha Olaszország éppen egy latin-amerikai állam útjára

²⁴ LEONARDO SCIASCIA: *Kiváló holttestek*. Ford. Zsámboki Zoltán. Magvető, Budapest, 1978, 237–238.

lépne”.²⁵ Nem véletlen, hogy Rosi az Olasz Kommunista Párt vezető tisztségviselőjével mondatja ki a film végén, hogy „az igazság nem mindig forradalmi”, ezzel pedig a Sciascia regényének megjelenése óta immár a történelmi kompromisszumra, azaz a kereszténydemokratákkal való kormányzásra készülő, az 1976-os választásokon majdnem többségbe kerülő pártról beszél – kritikusan.

És végül: a *Kiváló holttestek* utolsó perceiben dokumentum-felvételeket és megrendezett jeleneteket vág egymással keresztbe Francesco Rosi – a vörös zászló alatt felvonuló, egyre hangosabb és fenyegetőbb módon demonstráló tömeget, illetve a harckocsikon, tankokon ülve figyelő katonákat látjuk felváltva. A filmet az egyre fülsiketítőbb dokumentumzaj zárja: a valóság itt nem beszívárog a filmbe, és nem keretet ad neki, hanem dominánssá, elnyomóvá és fenyegetővé válik benne.

1978-ban, közvetlenül Aldo Moro meggyilkolása után *L'affaire Moro* (A Moro-ügy) című művében Leonardo Sciascia – kimondatlanul is arra reflektálva, hogy a szintén az ő regényéből készült, két évvel korábbi, az uralkodó kereszténydemokrata elit paraboláját adó, *Todo Modo* című Elio Petri-filmben megölik Aldo Morót (illetve tulajdonképpen az egész elitet kiirtják) –, arról ír hogy a helyzetértékelések, amelyeket az irodalom (illetve, tegyük hozzá, a művészet és a tömegkultúra) adott az aktuálpolitikai és társadalmi konfliktusokról, elkerülhetetlenül „előrejelzéseknek, próféciáknak hatottak; mi több: felbujtásnak”. Úgy tűnt, mintha „az igazságot az irodalom generálta volna”, és ezzel az uralkodó politikai elit, illetve holdudvara is megvádolta „az írástudókat”, akiknek egy ponton szintén az az „illúziója támadhatott”, hogy valóban maguk „idézték volna elő” azt a bizonyos valóságot.²⁶

Kilenc évvel Moro elrablása előtt az akkoriban egyébként az újfasiszta Avanguardia Nazionalehoz közel álló Pier Francesco Pingitore egy publicisztikájában Aldo Moro „szigorúan szervezett” napját és rendszerszerű útvonalát elemezve arra hívja fel a figyelmet, hogy az számos ötlettel szolgálhat esetleges merénylők számára. Majd rámutat egy elméleti támadás kritikus pontjaira, többek között a Santa Chiara templomra, ahova a Vörös Brigádok később – Adriana Faranda egykori terrorista elmondása szerint – ténylegesen tervezte Moro elrablását. „Biztonságban van az elnök élete? Elegendő arra az a biztonságot őrző 15 ember, hogy megvédje egy esetleg olasz Oswald támadásától?” – teszi fel 1969-ben a kérdést Pingitore²⁷, aki egyébként egy évvel később megrendezi a *Dipingi di giallo il tuo poliziotto* (Fesd sárgára a rendőröd) című montázsfilmet a diáktüntetésekről és rendőri összecsapásokról.

Sciascia 1974-ben kiadott, *Todo Modo* (magyarul: Célok és eszközök) című metafizikus krimijében nincsenek egyértelmű aktuálpolitikai utalások – a regény

²⁵ MAURIZIO FANTONI MINNELLA: *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal Neorealismo a oggi*. Utet, Torino, 2004, 362.

²⁶ LEONARDO SCIASCIA: *L'affaire Moro*. Adelphi, Milano, 1994, 29.

²⁷ UVA: *I. m.*, 22.

parabolisztikus alaphelyzetétől eltekintve: évente egyszer az uralkodó elit összegyűlik az egykori szerzetesi remetelak helyén épült, elszigetelt luxushotelben egy vallási vezető által tartott, egész hétvégés lelkigyakorlatra. Egy gyilkosságnak ebben az alaphelyzetben, műfaji struktúrában és narratívában az a szerepe, hogy közelebb kerüljünk általa ahhoz a bizonyos *igazsághoz*. Sciascia esetében azonban az igazság inkább filozófiai, és ebben a koordináta-rendszerben értelmezhető az is, hogy a tettes kiléte nem derül fény a tulajdonképpen anti-krimi végén. Petri két évvel későbbi filmadaptációja ezzel szemben rendkívül provokatív aktuálpolitikai helyzetképet ad – miközben szimbolikus és karikatúrisztikus is egyben (helyenként mintha Andrzej Zulawski munkássága hatott volna Petrire, főleg *Az ördöggel tanulságos párba állítani a Todo Modót*). Gian Maria Volonté, bár nincs nevén nevezve, de magát Aldo Morót alakítja – úgy néz ki, úgy beszél,²⁸ úgy jár: ő a történelmi krízishelyzetben lévő, meghasonlott és képmutató kereszténydemokraták kétségek között őrlődő vezetőjének két lábon járó paródiája. Petri krimije még Sciasciánál is paradoxabb. Utóbbinál a tettes lényegtelenül válik, illetve a rendszerbe van kódolva az, hogy a kiléte nem derülhet ki. Petrinél már nincs tettes, még ha látjuk is, hogy ki lövi le hátulról a film végén Aldo Morót (két évvel Aldo Moro tényleges meggyilkolása előtt), nem a történet organikus részét alkotó karakter cselekszik, hanem a „szükségyszerűség” végrehajtója – mint ahogy az egész elit kiirtása is „rendezői döntés” a filmben, isteni ujj: egy politikai, illetve társadalmi vádirat.

Az ólomévek mozijának egyik kulcsfontosságú jelenete, amikor az Aldo Morót játszó Volonté, mintegy megvilágosodva, az örület határán olasz állami (politikai, ipari-gazdasági, titkosszolgálati) szervezetek – nem valós, de a *valóságra emlékeztető* – neveinek rövidítéseiből (ADOPEC, FITOD, INACOR, ANARLA stb.) a gyilkosságok mögött álló magyarázatot, igazságot, „szöveget” rekonstruálja. És ha Volonté rendőrének félelme az *Io ho paura* című, ugyanebben az évben készült filmben – újra idézem – az „olasz társadalom félelme, amely képtelen megérteni és feldolgozni a fekete terrorizmus és összeesküvések motivációit, összetettségét és mélységét”, akkor Volonté Aldo Morójának tébolyult monológja az olasz társadalom tébolyát tükrözi, amely a valóság ismert építőkockáiból próbálja rekonstruálni mindazt, amit nem ért belőle. Ez a társadalom képtelen megtalálni, megérteni és feldolgozni az ólomévek mechanizmusait mozgató *igazság* hiányát: elhallgatását, hozzáférhetetlenségét, nemlétét. Az igazságot mint az ok-okozati lánc forrását, kiindulópontját, a borzalom mögött álló racionalitást. A magyarázatot mindarra, ami a hetvenes években Olaszországban történt, ami a terrorhoz, a feszültség stratégiájához vezetett, majd Aldo Moro elrablásával, illetve meggyil-

²⁸ Aldo Moro nyelvezetét és szóhasználatát, akár áttételesen is, mint a kereszténydemokrata elit kommunikációjának jelképét, Pasolini és Sciascia is elemezték. Utóbbi többek között ebből vezette le a *L’Affaire Moro* című írásban több elemétét a kereszténydemokrata vezető elrablásával és a külvilággal való levelezésével kapcsolatban.

kolásával, két évvel később pedig a bolognai pályaudvaron történt robbantással és közel száz civil halálával érte el csúcspontját. Az olasz társadalom mindezekre a mai napig keresi a válaszokat. „A halottakon keresztül valaki, nem tudom ki, jeleket akar közvetíteni. Ismétlem, nem tudom ki” – mondja Aldo Moro Elio Petri filmjében 1976-ban.

Pár hónappal azután, hogy a Vörös Brigádok ötvenöt napig tartó fogva tartás után kivégezte Aldo Morót, megjelent Leonardo Sciascia *L'affaire Moro* (A Moro-ügy) című írása, amely egyedülálló hibridje a vitairatnak és a kriminek, egy irodalmi műnek és egy nyomozati dokumentumnak. Sciascia nem csupán azt az igazságot szeretné rekonstruálni benne, amely a kereszténydemokrata vezető elrablásának és meggyilkolásának hivatalos verzióiból nem derült ki, hanem mindehhez egybek mellet a krimi narratíváját és műfaji eszközeit használja fel. Aldo Moro börtönből küldött (és nyilvánosságra hozott) leveleiből igyekszik dekódolni mindazt, ami lezajlódhatott a politikus fejében, illetve amit feltehetőleg Moro közölni akart vagy akarhatott a világgal (miközben a Vörös Brigádok minden bizonnyal elolvasták a leveleit) – egyúttal az ügyben tétlen politikai elit motivációinak, a hatóságok hatékonyságának és a média magatartásának összefüggéseit is elemzi benne. Sciascia nem csupán nyelvileg analizálja a szövegeket, de irodalmi példák (narratívák, struktúrák) keresztül is szeretné közelebb jutni a megoldáshoz, a valósághoz. Edgar Allan Poe *Az ellopott levél* című novelláját idézi Moro első levelének elemzésekor, méghozzá a „gondolati azonosítás”²⁹ elvét: azaz hogy ha meg akarunk valakit érteni, és rájönni a motivációira és céljaira, a helyébe kell képzelniünk magunkat, azonosulnunk kell vele. Később a Vörös Brigádok tartózkodásának „rejtélyét” is a novella egyik alaptézisével hozza kapcsolatba.

Megint csak: Sciascia a valóság megismerhető építőelemeiből, műfaji narratív struktúrák mentén igyekszik rekonstruálni valamit, ami ebben az esetben Aldo Moro elrablása és meggyilkolása *hiteles* magyarázatának az egész olasz társadalom számára traumatikus élményt jelentő hiánya. „A Moro-ügy Aldo Moro elrablásának verziója, amely egyszerre egyezik a hivatalos kommunikációs csatornák korabeli verziójával, és különbözik azoktól: a tények és adatok, amelyekkel dolgozik, ugyanazok, a következtetések azonban különböznek” – írja Alessio Piras.³⁰

1974. november 14-én jelent meg Pier Paolo Pasolini *Che cos'è questo golpe? Io so* (Mit nevezünk államcsínynek? Én tudom) című cikke a *Corriere della Sera*-ban, amely később *Il romanzo delle stragi*, azaz A merényletek regénye címmel várt ismertté, illetve kezdősorával és szinte ritmikusan visszatérő fordulatával, miszerint: „Tudom. Tudom a nevét azoknak...” Pasolini pár oldalas publicisztikája az ólomévek és a feszültség stratégiájának egyik legfontosabb irodalmi dokumentu-

²⁹ EDGAR ALLAN POE: *Az ellopott levél*. Ford. Pásztor Árpád. In: Uő.: *Az aranybogár és más elbeszélések*. Európa, Budapest, 1993, 277.

³⁰ ALESSIO PIRAS: *Oltre la cronaca: „L'affaire Moro” tra storia e letteratura. = Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani*, 2012/II., 216.

ma, amelyben az alig egy évvel később megölt szerző az értelmiségi elsődleges feladatának az elhallgatott valóság rekonstruálását teszi meg. Ezt nevezi Pasolini a „merényletek regényének”, azaz az igazság – lényegében narratív és műfaji szabályok mentén való – felfedésének. „Tudom. De nincsenek bizonyítékaim” – írja. A politikusoknak és az újságíróknak lehetnek ugyan bizonyítékaik, mégsem mondják ki a neveket. Érvelése szerint csak olyasvalaki mondhatja ki a neveket, akinek nem csupán bátorsága van hozzá, de a „politikai gyakorlat” sem kompromittálja – azaz olyasvalaki, akinek nincs veszténivalója: az értelmiségi, pontosabban a pasolinii értelemben vett értelmiségi. Neki viszont nincsenek bizonyítékai.

„Tudom, mert értelmiségi vagyok, író, aki követni igyekszik mindazt, ami történik, megismerni mindazt, amit erről írnak, elképzelni mindazt, amiről nem tudni vagy amiről hallgatnak; aki összekapcsol akár távoli eseményeket is, aki a széteső és töredékes részleteket koherens politikai keretbe rendezi össze, aki helyreállítja a logikát ott, ahol látszólag az önkény, a téboly és a homály az úr. A mesterségem ezen az ösztönön alapul. Nehezen tartom elképzelhetőnek, hogy »regénytervem« elhibázott volna: hogy ne függene össze a valósággal, és hogy valós személyekre és eseményekre történő hivatkozásai pontatlanok lennének. Azt is gondolom továbbá, hogy sok más értelmiségi és regényíró is tudja mindazt, amit én értelmiségiként és regényíróként tudok. Mert az igazság rekonstrukciója – mindazzal össze-függésben, ami Olaszországban történt 1968 után – nem is olyan nehéz”.³¹

³¹ PIER PAOLO PASOLINI: Cos'è questo golpe? Io so. = *Corriere della Sera*, 1974. november 14. Ld. jelen számunkban: PIER PAOLO PASOLINI: Merényletek regénye – 1974. november 14. Ford. Puskár Krisztián. = *Helikon* 2015/4., 439–442.

GIULIO D'ANGELO

A tudat határainak tágitása: drog- és alternatív kultúrák a hetvenes évek Olaszországában

BEVEZETÉS

A hatvanas évek végén a diákmozgalmak egész Olaszországot, de legfőképpen az ország északi részét megmozgatták és lázban tartották, nem ritkán pedig vérontásba is torkolltak. Mindezen folyamatok a munkásmozgalom követeléseivel, illetve egy általánosnak mondható, szociális igazságosságot sürgető társadalmi mozgalommal fonódtak össze, amely logikus következménye volt az ún. *boom economicónak*, azaz a háború utáni gazdasági fellendülésnek, és épp ezért immár a politikai hatalom és a pénzügyi szektor sem tudta többé figyelmen kívül hagyni. Ennek legegységértelműbb hozadéka az 1970. május 20-án elfogadott törvény, a *Statuto dei lavoratori* volt (A dolgozók alapokmánya), amely radikális módon változtatta meg az ipari viszonyrendszert, legfőképpen a nagy gyárakban, és életbe léptette a munkások jogainak védelmi rendszerét is, továbbá jelentősen növelte a szakszervezeteknek a szerződésekre gyakorolt befolyását is.

Olaszország politikai berendezkedése a hetvenes években lényegében be van „betonozva”, egyrészt mivel Olaszország az atlanti katonai szövetséghez (a NATO-hoz) kötődik, másrészt pedig a legnagyobb ellenzéki erő, az Olasz Kommunista Párt (PCI) sok szálon a Szovjetunióhoz kötődik, ez pedig lehetetlenné teszi, hogy a kereszténydemokratákon (DC) kívül más kormányozzon, még ha a szavazásra jogosultak 30 százaléka támogatja is őket.

Ebben a „bebetonozott” rendszerben az Olasz Kommunista Párt komoly hatalommal bír, egyrészt az ország legerősebb szakszervezetének, a CGIL-nek, illetve rengeteg helyi önkormányzatnak az irányítása révén, másrészt mert jelentős gazdasági szövetségekben döntő a befolyása. Nem is beszélve a kulturális apparátusról: az értelmiség széleskörű támogatását bírja, amely a kiadói rendszerre és a filmiparra gyakorolt hatását is jelenti, nem mellesleg pedig a kulturális, gazdasági és szociális központokként működő, ún. *Case del Popolo* országosan kiépült hálózatában gyakorolja befolyását. Ez a folyamat a régiók önrendelkezésének 1970-es alkotmányba foglalásában tetőzik.

Ezzel szemben a kereszténydemokraták a katolikus szervezetek feletti befolyásukkal, a Vatikán nyílt támogatásával, leginkább pedig az akkoriban még teljes monopolhelyzetet élvező állami televízió és rádió révén gyakorolják a hatalmukat.

Leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy az együtt az olasz választók támogatásának háromnegyedével bíró Democrazia Cristiana és Partito Comunista két olyan „egyházként” működik az országban, amelyek szembenállnak egymással,

ugyanakkor kölcsönösen el is ismerik egymás hatalmi övezeteit és befolyását – ki-mondatlanul is egyfajta megegyezéssel rendszert tartva fenn. A többi párt, amely nélkülözhetetlen a kormány- és az önkormányzati többséghez, minden esetben csupán ennek a két nagy pártnak a kiegészítéseként, illetve meghosszabbításaként működik.

Az olaszországi politikai hatalmi erőviszonyokat jól mutatják az 1976-os országos választási eredmények, amelyek a baloldali pártok minden korábbinál nagyobb mértékű erősödését hozták:

Párt	Szavazat (százalék)	Szavazat- szám	Mandátum (össz. 630)
Democrazia Cristiana (DC, kereszténydemokraták)	38,71	14.209.519	262
Partito Comunista It. (PCI, Olasz Kommunista Párt)	34,37	12.615.650	228
Partito Socialista It. (PSI, szocialisták)	9,64	3.540.309	57
Movimento Sociale It. (MSI-DN, fasiszta utódpart)	6,10	2.238.339	35
Partito Socialista Democratico It. (szocdemek)	3,38	1.239.492	15
Partito Repubblicano It. (republikánusok)	3,09	1.135.546	14
Democrazia Proletaria (DP, proletárdemokraták)	1,52	557.025	6
Partito Liberale It. (PLI, liberálisok)	1,31	480.122	5
Partito Radicale (PR, radikálisok)	1,07	394.439	4
Partito Popolare Sudtirolese (Tiroli Néppárt)	0,50	184.375	3
Más listák	0,24	86.014	0
<i>Teljes</i>	<i>100</i>	<i>36.707.578</i>	<i>630</i>

Ez a politikai helyzet azt eredményezi, hogy a kereszténydemokrata tömb és a kommunista tömb egyre növekvő mértékben egyetlen konzervatív együttesnek látszik, amelynek elsődleges célja megszerzett hatalmának a megtartása.¹ Az új ifjúsági szerveződések, illetve általában véve az új polgárjogi gondolatokat, eleinte legalábbis, egyes liberális és szocialista körök, a két bloktól magukat függetlenítő értelmiségiek, illetve új politikai mozgalmak képviselik, hangjuk hallatását viszont jelentősen korlátozza a „két egyház” szinte mindenre kiterjedő információs kontrollja. Az Olasz Kommunista Párt mint „haladó” entitás, csupán akkor támogatja az új polgárjogi követeléseket és gondolatokat, amikor nem áll érdekében, hogy a katolikus tömbbel összemosás. A válásról született törvény ebből a szempontból emblematikus pillanat.²

¹ MASSIMO TEODORI: *Il vizierto cattocomunista. La vera anomalia italiana*. Marsilio, Velence, 2015.

² GIAMBATTISTA SCIRÉ: *Il divorzio in Italia. Partiti, Chiesa, società civile dalla legge al Referendum*. Bruno Mondadori Editore, Milano, 2007.

Az Olaszországban törvénytelennek számító válás legalizálását a Radikális Párt, egy kis szociálliberális értelmiségi csoportosulás kezdeményezte a hatvanas években. A kezdeményezés a katolikus egyház, a kereszténydemokraták, a fasiszták és úgy általában a konzervatívok heves ellenállásába ütközött. A nyomás akkora, hogy még a média sem vett róla tudomást, ezért közel egy évtizedig meg sem jelenik a politikai játéktérben: ebben a helyzetben, legalábbis eleinte, a kommunisták sem tartják az „időzítést alkalmasnak” a téma megvitatására. Csak 1970-ben fogadják el a szocialista Loris Fortuna és a liberális Antonio Baslini által jegyzett törvényt, mellé állnak a kommunisták, a szocialisták és a többi laikus párt. Ugyanez a blokk lesz az, amely sikeresen megvédi a törvényt, amikor 1974-ben a kereszténydemokraták és a fasiszták népszavazást indítanak annak eltörléséről.

Mindezek ellenére az ifjúsági mozgalmak új szereplői a „rendszer kiszolgálójaként”, illetve egy stagnáló és alternatívák nélküli politikai helyzet támogatóiként tekintenek a kommunistákra. A Szovjetunió támogatása az 1968-as prágai események alatt – hasonlóan ahhoz, ami az 1956-os magyar felkelésnél történt – kisebb szakadáshoz vezetett a pártban, amit a nyitottabb és liberális, valamint fiatal értelmiségi körök kezdeményeztek.

A „fiatalok” főszereplőként kívánnak a társadalmi élet színterére lépni, részt akarnak venni és változást követelnek benne, ám egyik hagyományos politikai és kulturális szerveződés, illetve képviselő sem vállalja fel ezeket a követeléseket. Így az egyetemek sem, amelyek rendkívül nehézkesen próbálnak elitképző intézményekből tömegeket képző központokká válni; sem a kereszténydemokraták mellett szilárdan lehorgonyzott televízió; sem az információs infrastruktúra, még ha abban itt-ott meg is jelenik az ifjúsági kultúrának az a formája, amely az Egyesült Államokból indulva a nyugati világban épp megvetette a lábát. Az 1968 és 1977 közötti időszak kulturális folyamatainak egyik legátfogóbb és legrészletesebb dokumentuma – még ha egy elfogult látásmód korlátai közül és elsősorban politikai szempontból is tekint a korszakra – Nanni Balestrini és Primo Moroni nyolcvanas években íródott tanulmányainak nemrég újból kiadott gyűjteménye.³

A zene jelenti az első hasadást a konzervatív és lényegét tekintve reakciós életszemlélet felszínén. Az első rockénekesek és elsősorban Adriano Celentano azok, akik először mutatnak rá Olaszországban arra, hogy létezik a fiatalok zenéje és az öregek zenéje, illetve arra, hogy egy új generáció szükségleteire csak új jelenségek adhatnak választ, továbbá, hogy ennek az új generációnak fizikai és kulturális terekre van szüksége, ahol kiteljesítheti a kreativitását. Fiatalok új közösségi terei jönnek létre, megalakulnak az első diszkók, sőt, a RAI máskülönben szigorú és gyakran durva cenzúrája alatt átsiklik a Bandiera Gialla, azaz a Sárga zászló nevű rádióműsor is,⁴ amely az olasz társadalom szélesebb rétegei számára mutatja be

³ NANNI BALESTRINI – PRIMO MORONI: *L'orda d'oro 1968–1977*. Feltrinelli, Milano, 2015.

⁴ UMBERTO BULTRIGHINI – CLAUDIO SCARPA – GENE GUGLIELMI: *Ottobre 1965: sul ponte sventola la prima bandiera gialla* IN *Al di qua, al di là del beat*. Lanciano, Carabba, 2011, 145–149.

az új és angolszász popzenét épp úgy, mint a kevésbé ismert olasz előadókat. A korszak kulturális mozgalmának afféle himnuszává válik a The Rokes nevű zenekar dala, amely – még ha kissé általánosan fogalmazva is, ám – mindképpen szintetikus igényrel formál jogot a változásra, illetve egy társadalmi forradalomra a „fiatalság” és a „beat” értékrendje nyomán.

*Az éjszaka ránk sötétül
az eső ránk esik
az emberek nem mosolyognak többé
egy öreg világot látunk
összeomlani és darabjaira hullani.
Mi bűnünk van ebben nekünk?*

*Szép társadalom épül
a szabadság alapjaiból
de magyarázzátok el nekünk miért
néztek megvetéssel
ha másképp gondolkodunk.
Mi bűnünk van ebben nekünk?
Ha nem olyanok vagyunk, mint ti vagytok
ha nem olyanok vagyunk, mint ti vagytok
ha nem olyanok vagyunk, mint ti vagytok
valami oka csak van
és ha ti nem tudjátok
és ha ti nem tudjátok
mi bűnünk van abban nekünk?*

Ezeknek az „ifjúságpárti megnyilatkozásoknak” nincs explicit politikai töltetük, eleinte legalábbis, a kulturális apparátus is tolerálja őket (gondoljunk az ún. „üvöltözők” – az „urlatori” – szerepeltetésére a Sanremói fesztiválon, vagy a különböző „hosszúhajú” beatzenekarok egyre gyakoribb tévés jelenlétére) – ugyanakkor megnyitják az utat a szabadságigény új formái számára, amelyek szükség-szerűen torkoltnak majd generációs konfliktusba, és ütköznek bele mindenbe, ami a fennálló rendszert akár ténylegesen, akár szimbolikusan képviseli. A hatvanas évek közepétől megérkezik a Beatles és a Rolling Stones, illetve megjelennek Bob Dylan balladáái; a háborúellenesség kultúrája és a hippy mozgalom révén a keleti filozófiák; Fernanda Pivano fordításában a beat generation szerzőinek munkái,⁵ amelyek új költői és irodalmi távlatokat nyitnak; terjed a droghasználat és az alkoholfogyasztás, a szexuális felszabadulás stb. A szabad rádiók létrejötte a hetvenes évek közepén újabb fordulatot hoz az innovatívabb angolszász zenék, a fiatal

⁵ FERNANDA PIVANO (Szerk.): *Poesia degli ultimi americani*. Feltrinelli, Milano, 1964.

olasz zenekarok és a politikusabb énekes-dalszerzők, illetve az alternatív kultúra terjedésében.

A kommunista párt egyrészt, még ha vonakodva is, kiáll a polgárjog területén néhány progresszív ügy mellett (válás, abortusz, néhány feminista célkitűzés), más esetekben azonban végletesen konzervatívnak bizonyul: a homoszexuálisok jogait tekintve például az egész vezetés elutasító, tökéletes összhangban nem csupán az olasz kereszténydemokratákkal, de a „vasfüggöny mögötti” hatalmi blokk elnyomó hatalmaival is. Azokban az esetekben, amikor kritika éri őket emiatt, a kommunista párt többnyire „egyéb prioritásokra” hivatkozik.

Az 1976-os választásokkal a helyzet részben megváltozik: első alkalommal jut parlamenti mandátumhoz négy radikális képviselő, illetve hat képviselővel jut be a Democrazia Proletaria nevű, szélsőbaloldali csoportosulásokat összefogó szövetség is. Számos, főleg polgárjogi természetű ügyben a „csendes többség” ellenében jelenik meg egy új „hangos kisebbség”, amely egyrészt felkavarja kisértés a parlament rutin állóvizét, másrészt nagyobb teret nyer az információszervezés és a kommunikáció – számára korábban nem hozzáférhető – területén. Több – az Alkotmánybíróság által egyébként többnyire elutasított – népszavazás-kezdményezés a politikai vita középpontjába állít számos új témát: ilyen az abortusz, a katonai szolgálat lelkiismereti okokból történő megtagadása, az állam és az egyház közötti szerződés, azaz a lateráni egyezmény eltörlése, a még mindig érvényben lévő, fasiszta büntető-törvénykönyv (az ún. Rocco-kódex), valamint a szükségállapot elrendelhetőségének eltörlése, a könnyű drogok legalizálása stb.

Ezeknek a vitáknak lesznek ugyan pozitív polgárjogi következményei, ám ebből a színtiszta szembenállásból egyre radikálisabb és erőszakosabb csoportok is kinőnek, amelyek táptalaját adják a születőben lévő vörös terrorizmusnak; ennek tükröképeként jön létre a fekete terrorizmus is, amelyet gyakran deviáns állami szervezetek, külföldi titkosszolgálatok, valamint tisztázatlan hátterű szervezetek szítanak, támogatnak és pénzelnak. Azoknak a fiataloknak, akik nem akarnak meghajolni sem az egynemű konzumkultúra lehetőségei, sem a régi hatalmi berendezkedés korrupt rendszere és klientúrája előtt, nem sok választásuk van: politikai erőszak, akár fegyveres harc; a valóságtól való eltávolodás drogok és alkohol útján, illetve a nemtetszés kifejezésének hagyományosabb, bár épp ezért olykor hatékonyabb módozatainak elutasításával. A nyolcvanas évek elejére az ifjúsági ellenállás lendületét és a proteszt-mozgalom erejét letöri a terrorista erőszak, és az azt követő, állami irányítású elnyomás, amely a rendszer veszélyeztetettségében látja meg a szükségállapot bevezetéséhez szükséges ama törvény megalkotásának legitimitását, amellyel korlátozni fogja a személyi szabadságjogokat és a véleményformálás módjait: a lecsendesedés, a „visszafolyás” és a restauráció hosszú időszaka kezdődik ezzel.

A DROG KULTÚRÁJA OLASZORSZÁGBAN

A kifejezés hagyományos, illetve mai értelmében véve a droghasználat a fasiszta Olaszországban nagyon korlátozott. Az esetek nagy részében a szabályokat rugalmasan kezelő orvosok használják: vannak ugyan rendeletek (a 395-ös számú törvény 1923-ban, valamint az 1145-ös 1934-ben), amelyek kimondják a kábítószer illegalitását, ám ezek a jogszabályok – ellentmondásos módon – inkább a drogok használatát, semmint annak terjesztőjét büntetik. Vannak esetek, amikor mindez a használók kötelező és erőszkos kórházi kezelését eredményezi. Ezzel ellentétben az alkoholnak annak ellenére nagyobb a kulturális elfogadottsága, túlzott használatát pedig annak ellenére övezi afféle atyai tolerancia, hogy rendkívül magas a halálozások száma, illetve a társadalmi kár, amit okoz. A korszak általános álláspontja külön és ritka dolognak tekinti a drog jelenségét.

A harmincas évek fasiszta és provinciális Olaszországának bűneiből és szokásaiból harsányan gúnyt űző színesz és színpadi szerző, Ettore Petrolini 1924-es, *Gastone* című zenés színpadi komédiájának egyik szövegében a kokain szexuális izgatószerként jelenik meg, azaz a szerelmi teljesítményt növelő segédeszközként – a „gondolat” Gabriele D’Annunziótól származik, aki, bár korosabbnak számít ekkoriban, rendszeresen használja a szert élénk és konvencionálisnak nem nevezhető szexuális élete során.⁶ Tegyük mindehhez hozzá, hogy a kokain – mint a szerelmi teljesítményt fokozó izgatószer – tipikusan fasiszta drog, amely tökéletes velejárója a D’Annunzio és Mussolini által is képviselt übermensch-i világnézetnek. A jelenség egyfajta tolerálásának, ugyanakkor erőteljes elnyomásának kettőssége épp az azzal kapcsolatos ismeretek hiányából adódik: mindaddig, amíg ezeknek a pszichotropikus szereknek a használata megmarad a „szokatlan” és művészi körökben, nem is tartják veszélyesnek azokat. Hasonló, bizonyos körökkel szembeni engedékenység figyelhető meg a Saló-i Köztársaságban is – Osvaldo Valenti és Luisa Ferida színészek élettörténete jól példázza ezt.⁷ Később, a köztársaság kikiáltása után, a kereszténydemokrata kormányok idején nem különösebben változik a drogokkal szembeni alapállás, részben azért sem, mert a büntetőtörvénykönyv is változatlan marad. A köztudatban és a hatalmi szervek szemében is megmarad afféle, kiváltságosok számára szolgáló „tiltott” dolognak. Hasonlóképp nem változik a tudatlanság a szerek hatása, illetve általában a drogok közötti különbségek tekintetében sem. Az ötvenes évek egyik ismert jogi esete, a római felsőosztályhoz tartozó számos művészt, politikust és újságírórt érintő Montesi-ügy is ennek bizonyítéka.⁸

⁶ LUCIANO CURRERI: *D’Annunzio come personaggio nell’immaginario italiano ed europeo*. Peter Lang Editore, Frankfurt 2008, 126.

⁷ IRENE BIGNARDI: *Storia di cinema a Venezia*. Marsilio, Venezia, 2012, 15.

⁸ CARLO LUCARELLI: Il caso Wilma Montesi. In: *Nuovi misteri d’Italia. I casi di blu notte*. Einaudi, Torino, 2004, 25–45.

A hallucinogén, illetve a pszichotropikus szerek használata a hetvenes években válik elterjedté, mondhatni, tömegessé Olaszországban. A használat módja és célja is változik. A kokain marginálissá válik annak ellenére, hogy éppen 1970-ben robban ki egy botrány, amelyről a média is részletesen és folyamatosan beszámol: letartóztatják, majd tudatmódosító szerek használata miatt elítélik Walter Chiarit, a korszak egyik legnépszerűbb filmes és televíziós személyiségét. A hatvanas évek végén ellentmondásos helyzet áll elő: az amfetamin, a pszichiátriai gyógyszerek és egyéb kémiai származékok viszonylag könnyen és legálisan hozzáférhetőek a piacon, illetve a gyógyszertárakban: pedig veszélyes drogok ezek, olyanok, amelyek függőséget okoznak, alkohollal együtt fogyasztva pedig túladagoláshoz, sok esetben halálhoz vezetnek. A legális és az illegális közötti bizonytalan határvonal következménye, hogy mind a fent felsorolt drogok használatának, mind az azokkal való üzérkedésnek nem igazán vannak jogi következményei. Ezzel ellentétben a hatóságok keményen fellépnek a kannabisz-származékok használóival és kereskedőivel szemben, még ha azok hatásai a függőség tekintetében sokkal kevésbé károsak is. A hasis terjesztői ebben az időszakban szinte soha nem tagjai bünszövetkezetnek: többnyire ártatlan fiatalok, akik az akkoriban népszerű „indiai útjukról” tértek vissza, vagy olyan tapasztaltabbak, akik Marokkóból, illetve a polgárháborútól még nem sújtott Libanonból szerzik azt be, továbbá természetők, akik elsősorban a maguk számára termesztenek. A „másik piac”, illetve a drog kultúrájának egy másik útja a Nápolyban, Vicenzában, illetve Emilia Romagnában és Toscanában állomásozó amerikai katonákon keresztül vezet Olaszországba, gyakran vietnami veteránokon keresztül, akik nem csupán a jazz és a faji konfliktusok, hanem az ópiumhasználat tapasztalatát is magukkal hozzák. Angolszász hatásra terjednek el a kémiai származékok, elsősorban az LSD. Utóbbi, hozzá kell tennünk, érdeklődést vált ki tudományos és értelmiségi, azaz fiatalnak nem feltétlenül nevezhető körökben is, mint olyan drog, amely a művészi kreativitást segíti elő. Érdekes szó szerint idézni Federico Fellini beszámolóját, aki orvosi sugallatra és ilyen felügyelet alatt veti alá magát az LSD hatásvizsgálatának 1964-ben.

Élénk színekben, fényesen, a légzésed ritmusában lüktető, makulátlan világ; minden egyes dologgal egyesülsz, nem választ el tőlük többé semmi, te vagy az a szédületesen magas felhő az ég közepén, de az ég kékje is te vagy, és te vagy a muskátli vöröse az ablak párkányán, és a levelek, és a terítő rángatózó szövete. Hát az a hokedli előtted, az ott mi? Nem vagy képes többé arra, hogy megnevezd a vonalakat, az anyagot, a formát, amely a levegőben hullámozva vibrál, de nem is érdekel már, boldog vagy és kész. Huxley csodálatos módon írta le az LSD hatására létrejött tudatállapotot: a jelentés szimbolikája elveszti értelmét, a dolgok önmagukért való létezése, jelenléte és hiánya megnyugtató – ez maga az áldás. De aztán, kívül kerülve az átlényegülés emlékéen, egyre mélyebb szakadékba húz az elvisel-

hetetlen szorongás; az eksztázis egy csapásra pokollá változik. Értelem és cél nélküli óriási formák. Az a visszataszító felhő, az a bántóan azürkék ég, az az undorító módon lélegző szövevény, az a hokedli, amiről nem tudod, hogy micsoda – mind véget nem érő borzalomként fojtogatnak.⁹

A hasis és a kannabisz származékai a közösségi élmény és a rekreációs célú droghasználat jelképévé válnak, illetve gyakran elválaszthatatlanok a hippi-kultúra filozófiájától és életmódjától.

A drogok rekreációs célja mellett azonban egyre jobban virágzik a kulturális „szükséglet”, illetve az élmények iránti versengés is. Sokat nyom a latban Jimi Hendrix, Janis Joplin és Jim Morrison „elátkozott” életének a példája: drámai haláluk nem csupán a polgári értékrend elleni lázadás jelképévé válik, de egy erőszakos és az új generációk szükségleteit meghallani nem akaró rendszer áldozataivá is teszi őket. Hasonló sikereket érnek el azok az együttesek is, amelyek többnyire köztudottan kapcsolódnak a drogok kultúrájához, illetve ellenkultúrájához: a Beatles és a Rolling Stones mellett a Tangerine Dream, a Greatful Dead vagy éppen a Pink Floyd. Kisebb súllyal ugyan, ám szintén jelen van mindebben a jazz tapasztalata: a bebop és a free jazz nagy amerikai nevei mellett elsősorban Chet Bakert érdemes megemlíteni, akinek különösen nagy lesz a hatása Olaszországban. 1975-től kezdve a műfaj rajongóinak fesztiváljaként induló Umbria Jazz fokozatosan válik tömeges happeninggé, olyannyira, hogy a szervezés nincs is felkészülve arra az elképesztő emberáradatra, amelynek következményeként azután „proletár kisajátításokra”, valamint történelmi épületek és emlékművek megrongálására is sor kerül. A zene bizonyul a legegzenesebb és leghatásosabb médiumnak – a koncert közösségi rítusa pedig természetesen hordozza magában a könnyű drogok használatának közösségi élményét is.

A hatvanas-hetvenes években a mozi még nagyon fontos része az olasz mindennapoknak: akár alternatív, akár intézményes keretek között, de a film is fontos szerepet játszik a fiatalok formálódó ellenkultúrájában. Jean-Luc Godard, illetve a fiatal Marco Bellocchio és Bernardo Bertolucci „dühös” és erősen politikus filmjei, illetve Pier Paolo Pasolini filmköltészete mellett azok a filmek is fontossá válnak, amelyek direkt módon beszélnek a drogos kultúráról: a beszűkült és provinciális valóságból való menekülést mintegy szimbolizálva válik kultuszfilmmé a *Szelíd motorosok* és az *Alice életterme*; Michelangelo Antonioni „amerikai” filmje, a *Zabriskie Point* nagy vitákat gerjeszt, és sokakat lázba hoz a kaliforniai fiatalok bemutatásával épp úgy, mint a Pink Floyd és a Greatful Dead által írt „pszichedelikus” filmzenéjével; titokzatos utalásai és hallucinogén világa meghatározóvá teszik Alejandro Jodorowsky *A vakondját* és *A szent hegyét* is. Ott van továbbá a Woodstockról szóló film, illetve a korszakot több szempontból lezáró, annak illúzióvesztését és kudarcait is bemutató, nagy rajongással övezett és

⁹ FEDERICO FELLINI: *Fare un film*. Torino, Einaudi, 2010, 5.

szokatlan road movie, a *Blues Brothers*. A zenéhez hasonlóan az olasz fiatalságot a filmek terén is elsősorban külföldről érik a hatások, és ezek leginkább az angol-szász valóságból érkeznek.

Sokkal összetettebb a helyzet az irodalom, illetve irodalmak és a drog viszonyának az esetében. Vannak kultuszkönyvek, amelyek – a „tudat kitágításának” alibijeként szolgálva – afféle kulturális szükségletként „igazolják” egy generáció számára a drogok használatát, annak érdekében, hogy valóra váljon a hatvan-nyolcas francia szlogen, a *fantázia hatalma*. Az élmezőnyben vannak természetesen a *beat generation* könyvei:¹⁰ Jack Kerouac *Útonja* 1959-ben jelenik meg,¹¹ Allen Ginsberg verseinek válogatása, Fernanda Pivano fordításában tíz évvel később,¹² William Burroughs *Megtelen ebédje* ’64-ben,¹³ Lawrence Ferlinghetti versválogatása 1968-ban,¹⁴ Gregory Corsoé egy évvel később.¹⁵ Mindezzel párhuzamosan megjelenik az új olasz költészet, mindenek előtt a Gruppo 63 csoportosuláshoz tartozó írók, továbbá a múlt valamilyen szempontból „felforgató” irodalmi alakjai: Edgar Allan Poe, Edgar Lee Masters, Charles Baudelaire és az „elátkozott költők”, Vlagyimir Majakovszkij. A költészet ekkoriban egyre népszerűbbé, egyfajta közösségi élménnyé válik: tömegeket mozgat különféle művészeti találkozók, performanszok, felolvasásokon. Ezek közül a legfontosabb – a jelenség csúcsa és egyben vége is – az 1979-es Nemzetközi Költészeti Fesztivál Castelporzianóban (Festival Internazionale dei Poeti a Castelporziano). Egészen váratlan méretű embertömeg jelenik meg a római tengerparton abban a meggyőződésben, hogy egy költészeti Woodstock részese, továbbá azért, hogy visszakövetelje magának az önkifejezés jogát és tereit, ami egyben azt is jelenti, hogy fellépjen a fesztivál programjában szereplő és immár kulturálisan intézményesültnek ítélt költők ellen is. Andrea Andermann 1980-as, *Castelporziano. Ostia dei poeti* című dokumentumfilmje meséli el a fesztivál történetét, amely afféle szabad zónává válik, ahova elsősorban a közösségi élmény miatt mennek az emberek, illetve azért, hogy lényegében teljesen szabadon drogozzanak és fogyasszanak alkoholt. Híres-hírhedt pillanatai a fesztiválnak, amikor egy tizenhat éves lány vissza-visszatér a színpadra, hogy „izé, elmondjon valamit, mert, izé, neki is megvan a véleménye a dolgokról”, majd Dacia Maraini és Dario Bellezza kifütyülése, illetve az egyik performansz azóta legendássá vált félbeszakítása annak apropóján, hogy „elkészült a zöldségleves, mert a zöldségleves is költészet”. Emlékezetes marad továbbá Allen Ginsberg félbeszakíthatatlanul intenzív éneke, Leroy Jones dühös rappelelése, Jevgenyij Jevtusenko erőteljes szavalása olasz és orosz nyelven: a költők hangját végül elnyomta a kulturális éretlenségé, illetve az ürességé, amely a de-

¹⁰ Battuti & beati: *I Beat raccontati dai Beat*. Einaudi, Torino, 1966.

¹¹ JACK KEROUAC: *Sulla strada*. Mondadori, Milano, 1959.

¹² ALLEN GINSBERG: *Jukebox all'idrogeno*. Mondadori, Milano, 1969.

¹³ WILLIAM S. BURROUGHS: *Il pasto nudo*. Sugar, Milano, 1964.

¹⁴ LAWRENCE FERLINGHETTI: *Tremila formiche rosse*. Guanda, Parma, 1968.

¹⁵ GREGORY CORSO: *Benzina, Guanda*. Parma, 1969.

koncentrált és túlzottan szerteágazó lelkesedésből adódott, és amely a Mozgalom nevet viselte.

Visszatérve a drogkultúrával foglalkozó irodalomra, muszáj megemlítenünk a tudatos LSD-használat teoretikusának, Timothy Leary pszichológus-írónak a munkásságát is, akit Nixon „Amerika legveszélyesebb emberének nevezett”. Az ő könyveinek olasz fordításai nem csupán a fiatal hippiket érdeklik, hanem azokat az értelmiségieket és tudósokat is, akiket foglalkoztatnak a különféle „spirituális dimenziók”. Leary olasz fordításainak azonban van egy előzménye: a Feltrinelli Kiadó már 1967-ben kiad egy tanulmányorozatot *LSD: A drog, amely tágítja a tudatot* címmel.¹⁶ Leary és Ginsberg munkásságán, de leginkább a híres zenészek, mint például a Beatles egzotikus élményein keresztül az olasz fiatalok között egyre népszerűbbé válik a Kelet mítosza: Indiáé, illetve a kereszténység hagyományán kívül eső filozófiáké és vallásoké. Kultuszkönyvvé válik a *Bardo tödöl*, a „hallás által megszabadító bardo útmutatás nagykönyve”, azaz a *Tibeti halottaskönyv*.¹⁷ Szintén az amerikai ellenkultúra közvetítésével jut el Olaszországban Carlos Castañeda antropológus-író: a Don Juan nevű titokzatos sámánnal való találkozásának a története, a prekolumbiai kultúra spiritualitásának, illetve a meszkalin különféle tudatállapotokat eredményező hatásának a leírásai felkeltik a nyugati, így az olasz fiatalok érdeklődését is a „más dimenziók” és „különös valóságok” iránt. De szinte idő előtt fedezik fel Olaszországban az LSD-t „kreatív célokból” használó Aldous Huxley munkásságát is: a hatvanas és hetvenes években rendkívül népszerűek olyan disztópikus művei, mint a *Sziget*, a *Szép új világ* vagy éppen a *Visszatérés a szép új világhoz*.

A zenével, az új irodalmi kódok elsajátításával, a színház és a film új élményével a fiatal generáció tulajdonképpen *en bloc* elutasította az „apák kultúráját”.

Bizonyos városok és közösségek ennek a fajta elutasításnak válnak emblematisz szintereivé. Ellentmondásos módon például éppen Bologna, amely a kommunista hatalom központjaként élt az olasz köztudatban. Bologna az egyet nem értés kultúrájának epicentrumává válik: botrányokat keltve, a polgári értékrendet „megszentségtelenítve” az egyetemi alma materből az utcákra viszi az új művészetet és a haladó eszméket. Ezt az innovatív egyetemi közeget DAMS-nak hívják: többek között Umberto Eco, Renato Barilli és Gino Stefani tanítanak itt, s az új intézmény a hetvenes évektől kezdve a kreativitás olvasztótégelyévé válik, amelyben a politikai és társadalmi változásokra való igény, a polgárjogi követelések és a drogkultúra egészen egyedülálló, felforgató és hihetetlenül kreatív egységet alkotnak. Ebben a közegben születnek Pier Vittorio Tondelli írásai,¹⁸ a Skiantos zenekar és Freak Anthony frontember „tébolyult” punkzenéje, Andrea Pazienza képregényei, a „bolognai iskola” énekes-dalszerzőinek költészete, illetve Bifo

¹⁶ DAVID SOLOMON (Szerk.): *LSD: La droga che dilata la coscienza*. Feltrinelli, Milano, 1967.

¹⁷ GIUSEPPE TUCCI (Szerk.): *Libro tibetano dei morti*. UTET, Torino, 1972.

¹⁸ Különös tekintettel: PIER VITTORIO TONDELLI: *Altri libertini*. Feltrinelli, Milano, 1980.

provokatív és eredeti akciói, de mindenekelőtt egy olyan város és közeg alternatív kultúrája, amelyben a diákok egyre növekvő jelentőséggel és súllyal bírnak. A bolognai színtér jövőbe vetett hitét, a tiltakozás és az ellenállás kultúráját előbb az 1977-et követő megtorlás töri meg, majd az 1980. augusztus 3-án, a bolognai pályaudvaron robbantott fasiszta bomba vet neki véget.

Milánó politikai és társadalmi életét már 1968-tól kezdve tragikus és vérontással járó események rázzák meg folyamatosan, ami bizonyos tekintetben Olaszország összes szélsőbaloldali mozgalmára nézve meghatározó élmény lesz. A Piazza Fontanán robbantott bomba, Giuseppe Pinelli anarchista halála a rendőrkapitányságon (a hivatalos indoklás szerint egy „rosszullét okozta” öngyilkosság), Luigi Calabresi rendőrfelügyelő meggyilkolása, a politikai erőszak mindennapos és többnyire véres történései, a várost szinte minden hétvégén megrázó felvonulások, demonstrációk és összecsapások – ez az a kontextus, amely egyrészt a terrorizmus kifejlődéséhez vezet, másrészt viszont virágzó ellenkultúrát teremt, amelyben a marxista-leninista eszmék, a polgárjogi harc, a szexuális szokások felszabadulása, az angolszász rockzene, valamint a rádió és a televízió hivatalos csatornáin kívül eső, új olasz zene születése és terjedése, a drog rekreációs és kulturális jelenléte, az amerikai beat generáció íróinak felfedezése, az avantgárd színház, a holland Provo-mozgalom tapasztalata, illetve úgy általában az intézményességen kívül eső mindenféle jelenség kibogozhatatlanul fonódnak össze.

A hetvenes évek Milánójában virágzott az underground folyóiratok és fanzine-ok kultúrája. Ezek többnyire időtállóknak és rendszeresnek is bizonyultak. Egy egész évtizeden keresztül, 1970-től egészen 1980-ig adják ki a *Re nudo* (Meztelen király) nevű havi folyóiratot Andrea Valcarenghi politikai és kulturális aktivista, újságíró vezetésével, aki Olaszországban az elsők között tagadja meg lelkiismereti okokból a katonai szolgálatot.¹⁹ A *Re nudo* tematikája meglehetősen szerteágazó volt, és az általa közvetített eszmék sem feltétlenül álltak össze koherens egésszé a folyóiratban.²⁰ Néhány tetszőleges példa a számok tartalomjegyzékéből: a polgári elégedetlenség akcióiról és a rendőri elnyomásról szóló tudósítások mellett a *Re Nudo* közli Dario Fo *Egy anarchista véletlen halála* című színdarabjának első vázlatait, megjelentet egy interjút William Burroughs-zal, továbbá a Fehér és a Fekete Párducok politikai programját, írásokat ad közre a marihuánáról és az LSD-ről, egy cikket az *Acid: tíz tanács kezdőknek* címmel, riportokat a nők és a homoszexuálisok felszabadításának mozgalmairól, cikkeket a makrobiotikus kultúráról, Frank Zappáról, a kommunák jelenségéről stb. A *Re Nudo* „a zenéért nem fizetünk” szlogennel tiltakozásokat szervez az Olaszországban fellépő nagy amerikai rocksztárok megakoncertjein, ezek erőszakos konfliktusokhoz vezetnek a biztonsági kordonoknál, illetve komoly összetűzésekbe csapnak át a rendőrség-

¹⁹ ANDREA VALCARENGHI: *Underground: a pugno chiuso!* Nda press, Rimini, 2007.

²⁰ A *Re Nudo* szinte összes számának tartalomjegyzése megtalálható itt: http://stampamusicale.altervista.org/Re_Nudo/index.htm

gel. Szintén a zeneipart kisajátító angolszász rocksztárokkal szembeni tiltakozásképpen szervezi öt éven át a *Re Nudo a Festa del proletariato giovanile* (A fiatal proletárság ünnepe) nevű fesztivált, egy afféle olasz Woodstockot. A *Re Nudo* szembemegy a saját harcosaitól és aktivistáitól teljes és kizárólagos elkötelezettséget elváró szélsőbaloldali szervezetekkel: a fesztivál szlogenjévé válik, hogy „a szabadidő szabaddá tett idővé váljon”, ami a szabadsághoz, illetve a zenéhez és szórakozáshoz való jog radikális kinyilatkoztatása. Az egyre nagyobb közönséget vonzó fesztivál öt éve alatt a korszak olasz zenei panorámájának legnyitottabb és leginnovatívabb alakjai és formációi lépnek fel: Perigeo, Alan Sorrenti, Premiata Forneria Marconi, Franco Battiato, Area, Stormy Six, Claudio Rocchi, Pino Masi, Lucio Dalla, Francesco De Gregori, Eugenio Finardi, Edoardo Gennaro, Antonello Venditti, Giorgio Gaber. Emlékezetesek és szélsőségesen kísérletiek az olasz kortárs zenei élet kimagasló figurája, Demetrio Stratos által vezetett jam session-ök. A fesztivál tragikus véget ér 1976-ban. A Parco Lambroban megrendezett eseményen 400 ezren vesznek részt: fiatalok Olaszország egész területéről. A fesztivál ezt nem bírja el, sok az erőszak, a verekedés, lopások történnek, és elterjed a kábítószer-kereskedelem, mindez azután továbbterjed Milánó többi részére is. A politikai csoportosulások egymásra mutogatnak, mindennek pedig egy olyan mértékű pusztítás a következménye, amit a hatóságok a későbbiekben igazolásképpen hozhatnak fel mindenféle gyűlés, közösségi rendezvény és underground kulturális esemény betiltásakor. A terrorizmus térnyerése még ennél is erősebb indok lesz az elnyomásra, illetve sok olyan kulturális tér és hely bezárására, amelyet az ifjúsági mozgalom – még ha annyi ellentmondástól terhelve is – képes volt magáévá tenni, illetve létrehozni.

A kimondottan zenei folyóiratok mellett (*Stereoplay*, *Qui giovani*, *Muzak*, *Ciao* 2001) sok, általánosan kulturális témákkal foglalkozó, helyi terjesztésű újság is működik. Erősen a drogkultúrára és az új közösségekre fókuszál a *Cerchio magico* (Mágikus kör), amely 1973 és 1976 között megjelent hat számában többek között Tim Leary elméleteivel, az amszterdami kommunákkal, a drogellenes törvénnyel, a *Living Theatre*-rel, Allen Ginsberggel, a jógával és a makrobiotikus konyhával foglalkozik. Azonban az *Il Male* (A rossz) az a folyóirat, amely az ifjúsági lázadás 1968-tól 1977-ig tartó első korszakát lezárja. A satirikus hetilap első száma 1977-ben jelenik meg, az utolsó 1983-ban, a szerkesztői között pedig ott volt a korszak néhány legtehetségesebb újságírója és rajzolója: Pino Zac, Sergio Saviane, Agnese, Jacopo Fo, Vauro Senesi, Cinzia Leone. A lapot rengeteg támadás érte, és – ami meglehetősen ritkának számított – vallásgyalázás miatt, valamint az egyház vezetőjének (azaz a Pápának) a rágalmazásáért letartóztatták a főszerkesztőjét. Nem csupán a maró gúny miatt bírálták, amellyel a kor közszereplőit szatirizálta (a tréfák egyik kedvenc céltáblája Giulio Andreotti kereszténydemokrata vezető volt), hanem mert az *Il Male* hamis napi híreket tartalmazó címlapjai miatt rendkívül népszerű volt: az egyik leghíresebb ezek közül az a *Corriere della Sera*-cím-

lap, amelyen Ugo Tognazzinak, a Vörös Brigádok vezetőjének letartóztatásáról lehetett értesülni.

Olaszország egyik legérdekesebb kiadója azonban az évek során változó népszerűséggel működő, de a mai napig létező Stampa Alternativa. A kiadót Marcello Baraghini alapította, aki az „első vonalban” eltöltött több mint negyven év után még mindig az olasz kulturális és kiadói élet egyik legsokszínűbb és legizgalmasabb alakja. 1963-ban Marco Pannellával közösen hozza létre az Olasz Szövetség a Válásért nevű szervezetet, 1968 római eseményeinek pedig az egyik főszereplője; 1971-ben megalapítja a Stampa Alternatívát: kiadványai miatt rendszeresen feljelentik, ennek büntetőjogi következményei is vannak, ami pedig a közvéleményt is foglalkoztatja, őt pedig közszereplővé teszi. 1976-ban elítélik, amiért kiad egy, a katonai szolgálat lelkiismereti okokból való elutasítását népszerűsítő ismeretterjesztő füzetet, és egy római katonai támaszpont előtt terjeszti azt. Tizenhárom hónapot kap érte, amit a fellebbviteli bíróság és a semmítőszék is jóváhagy. De a legnagyobb botrányt a *Szemben a családdal: fiatalok önvédelmi kézikönyve* című kiadványa okozza.²¹ 60 ezer fogy belőle, őt pedig 18 hónapra börtönbe zárják érte. Hasonlóképpen ellentmondásos a fogadtatása *A marihuána természetének kézikönyve* című kiadványának,²² amely a mai napig a Stampa Alternativa legjobbban fogyó könyve. Mindezzel Marcello Baraghini a nyugati sajtó és könyvkiadás történetében egyedülálló módon öt év alatt 137 büntetőjogi eljárásban vesz részt, illetve kiadói tevékenységéért börtönbüntetést is kap. 1976-ban azonban teljes amnesztiában részesül.

A kilencvenes években az ún. Ezerlírások forradalmával Baraghini felforgatja a kiadói piacot. Az általa megjelentett, rendkívül olcsó (ezerlírás) könyvek nem hoznak ugyan hasznót a Stampa Alternatívának, de egyrészt látványos módon népszerűsítik az olvasást, másrészt rákényszerítik a könyvkiadókat, hogy lenyomják az áraikat, és elindítsák a maguk olcsó könyvsorozatait. Az Ezerlírásokból több mint húszmillió példány fogy – csak Epikurosz leveleiből például kétmillió példány.

Ha röviden is, de egy másik kiadót is szükséges itt még megemlítenünk: a Savelli szélsőbaloldali kiadóként indult, amely elsősorban marxista és trockista politikai szövegeket jelentetett meg, legnagyobb sikerét azonban egy „generációs regénnyel” érte el. A *Disznók szárnyakkal: két tinédzser szexuálpolitikai naplója*²³ nagy visszhangot kelt, legfőképpen a nyelvezete, illetve két serdülő fiatal szexualitásának explicit leírása miatt, a sikere viszont viharos, 450 ezer példányt adtak el belőle, mielőtt a hatóságok bevonták volna. A népszerűségét azonban csak növelte, hogy egy évvel később filmet is csináltak belőle.

A hatvannyolc utáni ifjúsági kultúra gyakorlata, mint ahogy a korábbiakban

²¹ *Contro la famiglia: manuale di autodifesa e di lotta per i minorenni*. Stampa Alternativa, Roma, 1975.

²² *Manuale per la coltivazione della marijuana*. Stampa Alternativa, Roma, 1975.

²³ MARCO LOMBARDO RADICE – LIDIA RAVERA: *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*. Samonà e Savelli, Roma, 1976.

is láthattuk, egy igen nagy ellentmondásra épült. Egyrészt marxista-leninista, trockista, sztálinista politikai csoportokat látunk (Potere Operaio, Servire il Popolo, Movimento Lavoratori per il Socialismo, Partito Comunista d'Italia Marxista-leninista stb.), amelyek követőik teljes elkötelezettségére formáltak igényt: „a magánélet politika” szlogen jellemzi ezt a magatartást. De létezik egy másik szlogen is: a „szex, drog és rock'n roll” a „burzsoá uralom” elvárásainak elutasítását jelenti, illetve általában éppen a kötelezettségek alóli felszabadulásnak követelését, s az egyénnek a fizikai és spirituális öröm, a szép iránti igényét demonstrálja. Továbbá igényt jelent be „a tudat határainak kitágításához” szükséges eszközökre – erre Ginsberg verseinek első olasz nyelvű válogatásának (*Jukebox all'idrogeno*, azaz Hidrogén-zenegép) az alcíme is utal.

A hetvenes évek közepétől ijesztően növekvő mértékben kezd terjedni a heroin, ami fiatalok ezreinek, köztük az olasz alternatív kultúra sok fontos alakjának a tragikus halálát okozza. A British Journal of Addiction statisztikája szerint²⁴ Olaszországban nagyjából 28 ezer opiátfüggő van 1977-ben – ez a szám 1982-re 92 ezerre nő. Egy, a Vöröskeresztnek írt 1978-as jelentésben az akkori helyettes egészségügyi államtitkár, Ferdinando Russo azt írja, hogy míg 1973-ban hivatalosan csak egy ember halt meg kemény drogok miatt Olaszországban, ez a szám 1974-ben 8, 1975-ben 26, 1976-ban 31, 1977-ben 40 – a halottak számának exponenciális növekedését mutatják a Belügyminisztérium drogellenes központjának adatai:

év / drog okozta halálozás

1985 / 242

1986 / 292

1987 / 543

1988 / 809

1989 / 974

1990 / 1161

1991 / 1383

1992 / 1287

1993 / 883

A statisztikák jól mutatják, hogy mindaz a „természetesség”, amely 1968 kulturális változásaiból adódóan szinte magától értetődővé tette a drogfogyasztást mint igényt, eltűnt: drogmániává, függőséggé és piaccá, illetve illegális piaccá vált, amelyet a szervezett bűnözés, elsősorban a maffia irányított. Claudio Caligari 1983-as filmje, az *Amore tossico* (Mérgező szerelem) talán minden statisztikánál érzékletesebben mutatja be a kábítószerfüggőség drámai jelenségét Olaszországban. A kábítószerkereskedelem tulajdonképpen az egyik első gazdasági globa-

²⁴ REZZA G. – DORRUCCI M. – FILIBECK U. – SERAFIN I.: Estimating the trend of the epidemic of drug use in Italy. = *British Journal of Addiction* 1992, 87 (12): 1643–1648.

lizációs jelenség volt. Olyan jelenség, amelyre minden állam a tiltás politikájával, és nem csupán a terjesztés, de a fogyasztás elfojtásával, valamint a szerek erőszakos uniformizálásával reagált. Annak ellenére, hogy tömegjelenséggé válik, továbbá a halálozásokat, valamint a droghasználat következményeként kifejlődő betegségeket tekintve is pusztító hatással van az olasz társadalomra – nem is beszélve arról, hogy a szervezett bűnözés kezébe adott eszközként is funkcionál –, sem az államapparátusnak, sem a tudományos köröknek nincs dokumentálható és elfogadható válaszuk a drog „jelenségére”. Az első felkészültnek és naprakésznek nevezhető olasz dokumentum e témában Giancarlo Arnao nevéhez kötődik: 1976-ban jelenik meg *Jelentés a drogokról* című könyve.²⁵ Mindezen folyamatok következménye rövid időn belül éppen az lesz, hogy felmegy az illegális szerek ára, a maffia pedig teljes befolyást szerez a piacon: ennek keretében bizonyos szereket egyéb szerekhez képest nagyobb előnyben részesít a terjesztés során – természetesen azokat, amelyek erős függőséget okoznak, és amelyekkel „törzsvásárlókat” szerezhet. Az illegális piac, illetve a régi és új olasz bűnszövetkezetek rendszerének immár a droghasználat is a részét képezi.

A „tudat határainak tágítása”, azaz a kulturális, tapasztalati és kísérleti aspektus feltehetően kevesebbeknek volt elsődleges szempontja a drogok használatakor; többek számára inkább kézenfekvő eszköznek bizonyult hedonisztikus vágyaik kieléséhez; a legtöbbeknek valószínűleg ez is, az is. A játék öröme és a „kulturális alibi” azonban mind inkább a háttérbe szorultak azon az egyre meredekebb lejtőn, amelyet az erőszak, a halál és a napi adagok beszerzésének szükségességéből szerveződő bűn szegélyezett. A törvényes szabályozás pedig afféle szélsőségek között lengő ingaként hol csupán a terjesztést büntette volna, és a használatot nem, hol pedig a teljes és erőszakos, ugyanakkor hatástalannak bizonyuló elnyomást választotta. Számos olyan ország pozitív példáját követően, amely a kannabisz-származékokat legalizálva legalábbis valamivel csökkentette a drog okozta károkat, Olaszországban is mozdulni látszik valami: egy legalizációs kezdeményezés, amelyet a 630 képviselőből 200 támogat, köztük berlusconisták és szélsőbaloldaliak is, egyre növekvő konszenzusra jut mind a parlamentben, mind az országban, amelyben a reakciós és konzervatív politikai osztály által felállított, kompromisszummentes tiltás kultúrája még mindig meghatározó.

Fordította: Puskár Krisztián

²⁵ GIANCARLO ARNAO: *Rapporto sulle droghe*. Feltrinelli, Milano, 1976.

ENRICO MARIUTTI

Ólomévek

Noha Olaszország köztársasági történelmének kezdetétől fogva érzékeli a politikai és bünszervezeti erőszak jelenségét, a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján azonban valódi, koordinált támadás-sorozat mér csapásokat az Államra. A hetvenes évek második felében az olasz gazdasági-termelési rendszer struktúrális problémáinak legsúlyosabb hatásai kezdtek jelentkezni: az olasz gazdaság, amelyet egy állami triumvirátus és néhány nagy magánvállalat ökle tart fenn, az állami és magánberuházások szektorában fellépő óriási hiányok áldozataként megmerevedett. Az 1979-es kőolaj-sokk erős csapást mért a termelési rendszerre és a kereskedelmi mérlegre, ezzel a hazai ipar életképtelenségét is kimutatta a nemzetközi piac versenyben.

Az inflációban és a foglalkoztatottságban is kezdik éreztetni – ha hullámmzőn is – hatásukat a változó makrogazdasági mutatók, a társadalmi feszültségek pedig egyre erősödnek. Az 1977-es év ősze, amely „Autunno caldo” elnevezéssel, *forró őszként* vonult be a történelembe, a munkásosztály perspektívaváltását jelzi: fokozatosan elveszíti a reményét, hogy a szociáldemokrácia sikerültebb mintáihoz igazodjon. Valóban, az új társadalmi-politikai feszültségek gyökerei részben – amelyek ezekben az években gyakran vezetnek erőszakos cselekményekhez – a baloldali vezetők előrelátó, ám túlságosan is megegyezésre törekvő döntéseiben is keresendők.

Az Enrico Berlinguer és Aldo Moro nevéhez fűződő történelmi kompromisszum politikája a maximalisták elégedetlenségét váltja ki. Sok militáns kommunista becsapva érezte magát a Kommunista Párt (PCI) és a CGIL (*Olasz Munkások Egyesülete*) új irányvonala kapcsán, ezért a baloldal parlamenten kívüli csoportjaival rokonszenvezők sorait kezdik feltölteni; a Vörös Brigádok (Brigate Rosse) vagy az Első Vonal (Prima Linea), amelyek néhány év leforgása alatt jól szervezett, gyakran fegyveres és erőszakhoz forduló, valóságos erővé váltak.

Egy friss kutatásban V. V. Alberty¹ megfigyeli, hogy a Kereszténydemokrata Párt (DC) tagjai ellen minden szinten folytatott erőszak intenzív szakasza pontosan az 1975 és 1979 közötti évekre esik, vagyis pont két-két évre az 1977-es tetőpont előtt és után; ebben a felfokozott időszakban a hangulat egyre feszültebb, és a kiterjesztett politikai erőszak mindennapi szokássá válik. Ennek a dinamikának

¹ V. V. ALBERTI: *La DC e il terrorismo nell'Italia degli anni di piombo*. Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2008, 33–54.

bizonyosan van egy – bár nem kizárólagos, de erős – spontán jellege, ám nem kis részben nemzeti szintű, olykor helyi politikai döntésekre lehet visszavezetni.

Az 1977-ben megjelenő mozgalom, amint arra Ginsborg rámutat, kétosztatú: egyrészt „spontán és kreatív, a feminista tematikára érzékeny, ironikus és tiszteletlen közösség, amely inkább hajlik alternatív struktúrák felépítésére, mintsem arra, hogy a hatalom intézményeivel szálljon szembe”. A „nagyvárosi indiánok”, sajátos öltözetükkel és kipingált arcukkal, ami az ipari társadalom tagadását jelképezte, a mozgalom legélénkebb képviselői voltak. Másrészt a másik bázis, amely jelen kutatás érdeklődési körébe inkább illeszkedik, önmagát „autonóm és militáns erőként” fogja fel, és a korábbi évekre jellemző erőszak kultúráját kívánja hasznosítani, miközben „a társadalom új alávetettjeit” akarja megszervezni az Állam elleni harchoz”.² Ennek ellenére mégsem e második, veszélyes, felforgató politikai csoport számlájára írható az 1975–79 közötti összes vérontás. Nyugtalanítóak Giovanni Pellegrino, a Merényleteket Vizsgáló Kétkamarás Országgyűlési Bizottság Elnökének e tárgyban elhangzott szavai:

Az államcsíny-kísérlet vagy annak eltökélt szándéka meglehetősen rövid ideig tartott, lényegében az 1969-es támadásoktól a Borghese-puccs bukásáig. Belpolitikai és mindenek előtt nemzetközi szinten is világossá vált, hogy Olaszország nem Görögország, hogy hozzánk nem lehet importálni az ezredesek rezsimjét, mert polgárháború törne ki: ez túl magas ár lenne. Ettől a pillanattól egy új, természetesen nem egyenes vonalú szakasz kezdődött el: a leválás a neofasizista segéderekről. A radikális jobboldal embereit fokozatosan felszólítják a rend követésére, és elkezdik elhinteni bennük a gondolatot, hogy egy államcsíny tervét nem lehetne véghezvinni, szükséges egyet visszafelé lépni. A válasz nem késett. Sorozatos merényletekkel válaszoltak, mintegy megtorlasképpen, ami a saját végüket is jelzi: hagyják, hogy megtegyék, valószínűleg épp azért, hogy utána ki tudják iktatni őket.³

1975. július 3-án Nicastróban, Lamezia Terme járásban Francesco Ferlainót, a Catanzarói Esküdtszék elnökét sörétes puskából leadott lövésekkel meggyilkolják. Elgondolkodtató, ahogyan Arcangelo Badolati, a *Gazzetta del Sud* hírszolgálatának vezető szakértője kommentálta az eseményeket 2010-ben.

Egy ujjal se a bírókhoz. Évtizedeken át ez volt a calabriai 'ndrangheta leg-szorosabban követett parancsa. Tógás emberek megtámadása egyet jelentett volna az országos közvélemény és a kormányzatok figyelmének felkeltésével, ezzel együtt az összes igazságügyi és nyomozó szerv szigorodását eredmé-

² P. GINSBORG: *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*. Einaudi, Torino, 1989, 287.

³ GIOVANNI FASANELLA – CLAUDIO SESTIERI – GIOVANNI PELLEGRINO: *Segreto di Stato, La verità da Gladio al caso Moro*. Einaudi, Torino, 2000, 67.

nyezte volna Jobb, ha megpróbálják az idő múlásával „elrendezni” a dolgot, ha hagyják, hogy elfelejtsék őket, ha kivárák a viharok végét. Az utóbbi negyven évben bérgyilkosok golyóitól túlbuzgó csendőrök, szakszervezeti vezetők, tanácsosok és jelentős politikai szereplők hullottak el, de tógás ember sohasem. A bűnszervezetek csak két alkalommal emeltek fegyvert a bíróságra. 1975-ben Lamezia Termében történt, hogy meggyilkolták a catanzarói főállamügyészt, Francesco Ferlainót, 1991-ben pedig Campo Calabrában esett meg, hogy megölték a Semmitőszék helyettes főügyészét, Antonino Scopellit. Két „kiemelkedő”, elkövetők nélkül maradt bűntény.⁴

A következő év június 8-án egy másik bíró is meghalt. Az 1908-as születésű Francesco Cocóval, a genovai Fellebbviteli Bíróság Főügyészével – kíséretéhez tartozó két emberrel együtt – a Vörös Brigádok egyik kommandója végez. A mozgalom ideológusai az akciót figyelmeztetésnek szánták azoknak, akik az államapparátuson belül a terroristákkal folytatandó tárgyalások koncepciója ellen voltak, s ennek az álláspontnak Coco az élharcosa lett, barátjának, Mario Sossinak az elrablása során. Ez a támadás volt az első, a vörös felforgatás kézjegyét viselő paramilitáris akció, és feltehetően a brigádisták második nemzedékének színre lépését is jelzi, mert ’74 és ’76 között az alapítók történeti magjának nagy részét bebörtönözték vagy megölték. Egy hónappal és két nappal később Rómában egy másik ügyész is megölnek, miközben hazafelé tart: Vittorio Occorsiót. Az akciót a szélsőjobb szárnyat képviselő Új Rend (Ordine Nuovo) vállalta magára. A bíró a terrorizmus ellen harcolt. A Piazza Fontana-i merénylettel kapcsolatban eleinte az anarchista vonalat vizsgálta, hogy aztán a Borghese-puccshoz kötődő, a római szélsőjobb és az államapparátus kapcsolatainak „fekete” vonalára térjen át. A szabadkőműves körök, Licio Gelli Nagymester, a Szélrózsa (Rosa dei Venti), a Via Sicilia és titokzatos nemzetközi társaságok megannyi székhelye utáni nyomozásig is eljutott. Ahogyan több alkalommal és a tárgyalóteremben is módja volt kijelenteni, a szóban forgó éveket fémjelző vérfürdők mögött aprólékosan megszervezett rendszert látott. Egy, Imposimato kollégájával folytatott beszélgetés során még arra is ragadtatta magát, hogy kimondja: „Biztos vagyok benne, hogy az emberablások mögött deviáns szabadkőműves szervezetek és természetesen politikai szereplők vannak. Mindez a Feszültség Stratégiájába illeszkedik: elültetni az országban a rettegést, ami arra készíti őket, hogy erős kormányt követeljenek, amelyik képes helyreállítani a rendet.”⁵

A következő év novemberében az erőszak egyre virulensebb légkörében meghal a terrorizmus első újságíró áldozata, Carlo Casalegno, a La Stampa igazgató-

⁴ Associazione Nazionale Magistrati. <http://www.associazionemagistrati.it/notizie/2013/07/03/ferlaino2013.aspx>

⁵ F. IMPOSIMATO: *La Repubblica delle stragi impunte*. Newton Compton Editori, Roma 2012, 89–101.

helyettese. Halála után harmincöt évvel, az ő lapjának hasábjain az akkori szerkesztő, Alberto Sinigaglia így emlékezik barátjára:

Mindenkinek ő volt „a tanár úr”, mert eredetileg tanár volt, jelentős intellektuális és morális képzettséget hozott a La Stampához: az antifaszizmust, az ellenállást, a Cselekvés Pártja (Partito d’Azione) gobettiánus gondolatokkal átszőtt eszményeit. A történelem iránti szenvedélyét csak az újságírás iránti elkötelezettsége múlta felül. Alberto Ronchey mellett igazgatóhelyettes volt, Arrigo Levi támogatását is élvezte, naprakész volt a politikai és kulturális kérdésekben, a legendás Tuttolibri könyves mellékletet is ő vezette. A polgári reformok, az igazság, a demokrácia visszatérő témái voltak vezércikkeinek és „A mi államunk” („Il nostro Stato”) rovatnak. Bár tudta, hogy veszélyben van, szeptember végén elment Bolognába „az ellenállás három napja” elnevezésű rendezvényre, az Autonómok, a P38⁶ hívei és a „felfegyverzett párt” támogatóinak gyűlése volt. „A harci kedvvel és haraggal telt fiatalok ezrei által alkotott »gyújtóelegyet« akarta megérteni [...] akiket forradalmi vagy öntudatlan utópiák fűtöttek, a diákságot felforgató cselekedetek során.” A vörös és fekete terrorizmushoz – írta Casalegno november 9-én „Terrorizmus és az üregek betemetése” címmel – kétirányú fegyveres lázongás társul, a szélsőjobb és a szélsőbalé, ami nálunk a többi nyugati országban sosem látott mértéket öltött. Mégis szembehelyezkedett a rendkívüli törvényeket sürgető javaslatokkal: „A már érvényben lévő törvények minden szükséges eszközt megadnak a felforgatás visszaverésére, feltéve, ha határozottan és részrehajlás nélkül alkalmazzák azokat minden erőszakos egyénnel és bűntársaikkal szemben, minden egyes bűncselekménynél.” Ez a cikk az életébe került.⁷

Semmit sem ér, hogy a testőrséggel védett Arrigo Levi lapigazgató a legtöbb esetben hazakiséri. A Vörös Brigádok kihasználja az alkalmat, amikor az újságíró sokáig benn maradt a szerkesztőségben, a saját háza kapujában várják, és négy pisztolylövést adnak le az arcába.

Carlo Casalegno a torinói Le Molinette kórházban halt meg tizenhárom napos agónia után.

A következő évben, miközben az országban dühöng a vita a terrorizmus visszaszorításának érdekében felmerülő rendkívüli intézkedések szükségességéről, miközben mind valószínűbbnek látszik a kereszténydemokrata-kommunista tengely kormányátalakítás útján történő megszilárdulása, miközben az olaszok Sandro Pertini köztársasági elnökké választását ünneplik, és meglepődve fogadják

⁶ A Walther P38 pisztoly az ellenállók emblematisz fegyvere. (A ford.)

⁷ C. CASALEGNO: Il coraggio della ragione. = *La Stampa*, 29 novembre 2012. <http://www.lastampa.it/2012/11/29/cultura/casalegno-il-coraggio-della-ragione-6rtIV05dDEV3L4qK5eVVVdO/pagina.html>

az új lengyel pápa, Karol Wojtyła beiktatását – mindeközben Olaszország egyik legnehezebb pillanatát éli.

1977 májusában „A büntetés-végrehajtási intézmények külső biztonsági szolgálatainak összehangolásáért” című, minisztériumközi (Igazságügyi Minisztérium, Védelmi Minisztérium, Belügyminisztérium) egyezményrel az 1975-ös büntetőjogi reform néhány olyan eleme lépett életbe, amely – az igazságszolgáltatási és büntetés-végrehajtási szervek jogkörét bővítve – a politikai bűncselekményekben alkalmazott néhány különösen szigorú eljárás hatáskörét kiterjesztette. Emellett a büntetés-végrehajtási intézmények külső és belső biztonságának összehangolását, amely eleinte az Igazságügyi Minisztérium egyedüli kiváltsága volt, Carlo Alberto Dalla Chiesa csendőrtábornok kezébe adta.

A vörös szélsőségesek a büntetés-végrehajtási intézmények közvetlen megtámadásával reagálnak a szigorító intézkedésekre. Rómában február 14-én a brigádok lövéseitől elesik Riccardo Palma, a Bűnmegelőzési és Büntetés-végrehajtási Intézmények Általános Igazgatósága VIII. Osztályának vezetője. Nyolc hónappal később, október 10-én a hatvanöt éves Girolamo Tartaglione, a bűnügyi főigazgató a Vörös Brigádok kommandójának lövéseitől hal meg. Másnap Nápolyban az Első Vonal egy fegyveres osztaga megöli Alfredo Paolellát, a nápolyi Federico II Egyetem bűnügyi antropológia-professzorát, a Büntetés-végrehajtási Reform Nemzeti Tanácsának tagját.

Az 1979-es év során életét veszti még Francesco Di Cataldo főtörzsőrmester, a San Vittore börtön fegyőreinek helyettes parancsnoka, maga is a könyörtelen brigád-stratégia áldozata, és Giuseppe Lorusso börtönőr, akit Torinóban gyilkol meg az Első Vonal.

A későbbiekben folytatódnak a börtönhálózat elleni támadások. A Vörös Brigádok 1980-ban előbb a Bűnmegelőzési és büntetés-végrehajtási intézmények vezetőjét, Girolamo Minervini bírót öli meg, majd az év utolsó napján Enrico Riziero Galvaligi csendőrtábornokot, a börtönök biztonsági szolgálatainak koordinálásáért felelős hivatal helyettes parancsnokát is meggyilkolják.

Világos szempontok szerint választják ki áldozataikat. Riccardo Palma mint a büntetés-végrehajtási intézményekkel kapcsolatos építkezések szakértője működött együtt Carlo Alberto Dalla Chiesa tábornokkal a speciális börtönök kialakításában Asinara, Favignana, Cuneo, Messina városokban. Bizonyosan állítható, hogy nem első vonalbeli szereplő, inkább mindig az árnyékban maradó, meggondoltan cselekvő, kevésbé feltűnő funkcionárius. Girolamo Tartaglione sem felel meg a kíméletlen reakciós sztereotípiájának.

Tartaglione-t azért ölték meg, mert hitt az Államban és a demokratikus intézményekben, mert azok emberi és hiteles oldalát képviselte. Ügyészként és az igazságszolgáltatás képviselőjeként nem szűnt meg – még 1978-ban sem, amikor pedig Palma bírót és Aldo Morót is megölték – a büntetés-végrehajtási rendszer megújításán, a humanus büntetésért, a börtönökben elérhető

életfeltételek javításáért dolgozni. A félelem sokakat hatalmába kerített ebben az időszakban, ezek az évek sokaknak nem a méltóságról szóltak. Tartaglione ezzel a saját bátorságát helyezte szembe, amelyet egyfajta racionális humanizmus, a felvilágosodás egy formája vezérelt. A vele folytatott beszélgetésekben még a legnehezebb napokban is, a merénylet, vagy a bosszút kiáltó szórólap idején, amikor a sötét sorok között mindenki a saját sorsát próbálta kiolvasni, akkor is kitűnt az emberbe és az értelembe vetett bizalma. Fenntartásokkal kezelte a büntetőjogot és általában a rend eszközöként általánosan elfogadott kényszerítést. A meggyőzés barátja volt, nem a kényszerítésé.⁸

Alfredo Paoella akadémikus viszont meggyőződéses reformpárti. A nápolyi Poggioreale börtön Kriminológiai Megfigyelő Központja kialakításának előmozdítója, majd a Minisztérium megbízásából igazgatója volt, aki figyelmesen szemlélte a problémás és kábítószerfüggő fiatalok sorsát, és meggyőződésesen bírálta a haszontalannak tartott speciális börtönöket.

Minervini bíró pedig, aki tudta, hogy sokat kockáztat, emelt fővel, hiteles demokrata hősként halad tragikus végzete felé.

1980. március 16-án Bresciából, nagyapám halálának trigesimójáról⁹ hazafelé tartva, meglátogattam. Jobban mondva, Sara unokámat és engem látogatott meg. Megerősítette, hogy a Bűnmegelőzési és Büntetés-végrehajtási Intézmények Főigazgatójává történő kinevezése bizonyossá vált, miként – ezzel együtt – alighanem a Vörös Brigádok rá kiszabott halálos ítéletének a végrehajtása is. Megmutatta, hol van a biztonsági rendőrség, és hogyan gondoskodhatnak Anyámról, és kérte, hogy maradjak a közelében. Ekkor beszélünk utoljára erről a kérdésről. Egészen békés és nyugodt hangon világította meg nekem, hogy „háborúban egy tábornok nem utasíthatja vissza, hogy olyan helyre menjen, ahol meg lehet halni”, és hogy végtére is ő nem az a típus, aki influenzában hal meg. Tisztázta előttem, hogy a kedves Augusto Isgrò – Róma rendőrfőkapitánya – ragaszkodott volna a testőri kíséretéhez, de ő nem kívánt megöletni három-négy szegény fiút. Ma is meghatódom az adott beszédtemától teljesen eltérő megjegyzésén: azt mondta, az adott pillanatban fennálló helyzetből kifolyólag aggódik a (Cisal-beli)¹⁰ szakszervezeti pozíciómmal járó veszélyek miatt. A feleségemre gyengéden rászólt, amikor véletlenül kiszaladt a száján egy megjegyzés a halálbüntetéssel kapcsolatban. Azt hiszem, elküldtem melegebb éghajlatra. Másnap láttam viszont, ebédkor. Este közölte velem,

⁸ Luciano Violante bevezető előadása: Le nuove frontiere del diritto penale e della criminologia – Forum in memoria di Girolamo Tartaglione. http://www.lucianoviolante.it/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1009

⁹ Az elhalálozás utáni 30. napon tartott hagyományos megemlékezés. (A ford.)

¹⁰ La Confederazione Italiana Sindacati Autonomi Lavoratori – Olasz Független Dolgozói Szakszervezetek Egyesülete. (A ford.)

hogy Cossiga miniszterelnök véglegesen megerősítette főigazgatói kinevezését a Büntetőeljárás- és Büntetés-végrehajtási Intézmények élére. Március 18-án reggel busszal, testőrök nélkül indult munkába, hogy tegye a dolgát, nem firtatta, mások is teszik-e. Az arcán halottként is az a derűs kifejezés ült, ami mindig.¹¹

Ezeknek a személyeknek kevés közülük van a hatalom rideg és részvétlen arcához, amellyel a brigádista retorikája a reakciós mézárosokat jellemzi. Galvaligi tábornok meggyilkolásával kapcsolatban még egy fontos szempontot kell kiemelni. Azzal, hogy a Vörös Brigádok egy évvel Antonio Varisco alezredes meggyilkolása után megöli a csendőrtábornokot, Dalla Chiesa második közeli munkatársát iktatják ki – akit viszont a mafia öl meg 1982-ben. Ezzel a Terrorizmusellenes Különleges Törzset (*Nucleo Speciale Antiterrorismo*) vezető tisztikart teljes egészében likvidálták.

A repressziós és börtönintézményeket érintő durva támadássorozat ellenére az 1978-as év egy másik véres cselekménnyel vonult be az olasz történelembe: a Kereszténydemokrata Párt elnöke, valószínűsíthetően leendő köztársasági elnökjelölt, Aldo Moro elrablása és ezt követő meggyilkolása miatt.

Március 16-án Aldo Moro a Parlamentbe tart, hogy bizalmat szavazzon a IV. Andreotti-kormánynak. Az új kormányzat a kereszténydemokrata vezető nagy politikai győzelme, amennyiben a Kommunista Pártnak (kormányzó) többségbe kerülését és a Moro-Berlinguer tengelynek – a Via delle Botteghe Oscure-n¹² már olyannyira várt – megpecsételését jelzi. Néhány perccel 9 után, miközben a politikus és testőrségének autói a Trionfale negyedben áthaladtak a via Fanin, a Via Stresa kereszteződésében két jármű elállja a konvoj útját. A brigádok fegyveres osztaga, feltehetően tizenegy személy (bár csak négy különböző fegyvertöltényt találtak), pillanatok alatt kivégzi a testőrséget, és elrabolja az elnököt. Az akció annyira hirtelen, hogy csak egy rendőr tud válaszolni a lövésekre Beretta 92-es fegyverével. Az ex-ejtőernyős csendőrzászlós, Oreste Leonardi, a politikus testőrségének régi és bizalmas vezetője, ahogy Valerio Moruccinak (a támadó csoport tagjának) perében majd alkalma nyílik kifejteni, épp csak megfordulni tudott, és rászólt Moróra, hogy bukjon le, mielőtt lövések érik. A támadás után körülbelül húsz perccel, amikor a hír már végigrohant a letaglózott hatalmi struktúra minden szintjén, a Gr2 rádió rendkívüli tudósításban számol be a támadásról.¹³ A tudósító hangja elárulja a rettegést, amely gyorsan áterjed az egész országra. Folyamatosan érkeznek a szirénázó járőrök a via Fanihoz, és számos állami előljáró is a helyszínre siet: Pietro Corsini tábornok, a csendőrség főparancsnoka,

¹¹ <http://www.giustiziacarita.it/professionisti/minerv.htm>

¹² A via delle Botteghe Oscure az utca neve, ahol a Kommunista Párt székháza állt Rómában. (A ford.)

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=jl603cBfODI>

Emanuele De Francesco római rendőrfőkapitány, Domenico Spinella, a DIGOS (az Államrendőrség Általános Nyomozóhatósága és Speciális Ügyosztálya) vezetője, Giovanni De Matteo főügyész három helyettes ügyésszel, Fernando Masone, a Bevetési Egység (*Squadra Mobile*) vezetője, Enrico Coppola ezredes, a római csendőrezred vezetője, Giuseppe Siracusano és Mario De Sena tábornokok.

10:10-kor a Vörös Brigádok az ANSA-nál (Nemzeti Hírközlési Szolgálat) magára vállalja az akciót. Az éppen sztrájkoló hírközlési szolgálat azonnal felfüggeszti a szakszervezeti agitációt, és hat perccel később beolvassa a terroristák közleményét. Fél tizenegykor az összes szakszervezet általános sztrájkot hirdet a Köztársaság és a demokrácia támogatására. Néhány millió polgár kimegy az utcára, és szolidaritási tüntetésekkel biztosítja együttérzéséről a megtámadott intézményeket.

A kormány eskütételét azonnal bizalmi szavazás követi, hogy világossá váljon: a Parlament kész szembeszállni az agresszióval. A tanácssteremben egymást érik a pártvezetők állásfoglalásai, van, aki mérsékletre és megfontoltságra int, sokan példát statuáló válaszcsoportot emlegetnek, mint Ugo La Malfa, a Pri (Olasz Köztársasági Párt) titkára és az Olasz Szociális Mozgalom (MSI) titkára, Giorgio Almirante, aki a hadiállapot bevezetését és a halálbüntetés intézményének visszaállítását sürgeti.

A nap bizonytalanságban ér véget.

A következő napokban terrorelhárító szakértők érkeznek több csoportban Rómába az USA-ból, Izraélból, Angliából és Németországból, utóbbi 32 fős szakértői különítményt küld a helyszínre. A vita középpontjában – a napilapok hasábjain és a minisztériumi irodákban egyaránt és napról napra – égetőbb kérdés, a Vörös Brigádokkal folytatandó tárgyalások lehetősége áll. A jobboldali pártokat megosztó – és végül a Kereszténydemokrata Párton belül is győzedelmeskedő – kemény vonal támogatói amellet állnak, hogy nem szabad egyenlő felek között folyó tárgyalással legitimálni a terrorizmust, és elvi síkon nem ellenzik egy esetleges kommandós villámtámadás lehetőségét a kereszténydemokrata vezető kiszabadítása érdekében. Bettino Craxi az egyetlen kormánytag, aki fennhangon követeli a tárgyalást a brigádistákkal, Moro életének megmentése érdekében.

Moro sok levelet küld a fogságból, nagyrészt családjának és harcostársainak. A levelek gyakran kemény hangúak, a kereszténydemokrata vezető az elszenvettség és párttársai által rá kirótt halálos ítéletet panaszolja fel, és azok elégtelen érdeklődését is, akik pedig korábban a barátainak mutatkoztak.¹⁴ A kereszténydemokraták elnöke attól retteg, hogy sorsa körül kiélezett hatalmi játszma formálódik, amelybe beleért egyes külföldi titkosszolgálatokat, a Szent Széket, az országos politika első vonalának képviselőit, egyes NATO-struktúrákat, bár a körülmények között kereszténydemokrata vezető burkolt utalásai olykor nehezítik az egyértelmű értelmezést.

¹⁴ <http://www.laprivatarepubblica.com/overruling/Moro%20-%20Lettere.pdf>

Ez a folyamatos közvetlen kapcsolat illúziókba ringatja az olaszokat, a politikus jelenléte állandóan érzékelhető, mint például amikor olyannyira felismerhető beszédmódjával felbukkant a televízióban. Úgy tűnt, a helyzet csak javulhat. Ezzel szemben, hirtelen, ötvenöt nap fogság után a Vörös Brigádok úgy dönt, hogy pontot tesz a Moro-ügy végére.

1978. május 9-én a via Caetani-n, a via della Botteghe Oscure és a Piazza del Gesù, vagyis a Kommunist Párt és a Kereszténydemokrata Párt székháza között félúton, egy Renault 4-es csomagtartójában találják meg a DC elnökének holttestét. A kereszténydemokraták vezetőjének elrablása, fogva tartása, keresése és halála körül túl sok a mindmáig homályos részlet, és az utóbbi időben újra fellángolt a vita a téma körül, amellyel kapcsolatban az elmúlt néhány hónapban hat könyv is napvilágot látott, amelyek új, még a bíróságok által is érdeminek ítélt kérdőjeleket vetnek fel.

Ferdinando Imposimato részletes tanulmányában az esemény néhány említése érdemes háttérelémét idézi fel.¹⁵ Hosszú nyomozómunka után – amely az évek során az esemény néhány főszereplőjével kiépített kapcsolatokon, bizalmas dokumentumokon és az elérhető források elemzésén alapult – a bíró, bármiféle kétség nélkül (és közvetlen tanúvallomások és árulkodó bizonyítékok alapján) kijelenti, hogy Dalla Chiesa tábornok különleges alakulata és a NOCS (Nucleo Operativo Centrale di Sicurezza della Polizia di Stato – Államrendőrség Központi Operatív és Biztonsági Szerve) tudták, hol tartják fogva Morót, és készek voltak a beavatkozásra. Amikor az épület közelébe értek, egy felsőbb parancsmeghiúsította az akciót. A Csendőrség Régióközi Parancsnokságától, a „Pastrengo”-tól (amely három embert, köztük a híres „Grifone-forrás”-t beépítette a Vörös Brigádokba), a csendőrtábornok január óta kapott híreket a Vörös Brigádok egy küszöbön álló akciójáról, amely Rómát készült sújtani, még hozzá magas politikai szinten. A Csendőrség főparancsnoka, De Sena, titkosszolgálati kapcsolatok megerősített jelentései alapján nem adott hitelt az Északról jövő figyelmeztetéseknek, és kijelentette, hogy a terrorizmus problémája nem érinti a fővárost.

Végül Imposimato összegyűjti azokat az ingerült tanúvallomásokat is, amelyek Dalla Chiesa és Santillo embereitől származtak, illetve másoktól is, akiket túlbuzgónak tartottak, és ezért Moro ötvenöt napos fogsága alatt megbízásukból elmozdítottak, áthelyeztek vagy félreállítottak. Ennek egyetlen eredménye az volt, hogy a legrátermettebb és legmotiváltabb erőket eltávolították a nyomozásból.

Morónak meg kellett halnia?

Imposimato írásában a kérdés kijelentéssé válik. Az igazi kérdés, amely körül a kutatás folyik, itt már az, hogy vajon e döntés mögött olyan helyi érdekek álltak, amelyeket nemzetközi szinten – széleskörű geopolitikai tervek miatt – nem sikerült megfékezni, vagy pedig az, hogy az olasz csúcsvezetés rendkívül erős külső

¹⁵ F. IMPOSIMATO: *I 55 giorni che hanno cambiato l'Italia*. Newton Compton Editori, Roma 2013, 281–293.

nyomással rá volt kényszerítve, hogy lenyelje a keserű pirulát. Ezt a változatot olykor még az akkori Belügyminiszter, Francesco Cossiga is megszellőztette.

Gladio, Stay behind,¹⁶ P2, az Amerikai Egyesült Államok Külügyminisztériuma.¹⁷

Ha a Moro-ügyet vizsgáló bizottság jegyzőkönyveit, a meghallgatások leiratait és a végleges jelentéseket olvassuk, az a benyomásunk támad, hogy a Köztársaság legtiltottabb rejtekébe botlottunk, az Olasz Köztársaság hatvanéves történelmének legjobban őrzött titkaiba pillantunk bele.¹⁸ Az ügy vélt vagy valós főszereplői, Cossiga, Licio Gelli, Moro családtagjai, a nyomozásban résztvevő néhány tiszt, megszólalásaikban olykor homályos, olykor nagyon is világos kijelentéseket tettek, ingerültséget és hálát nyilvánítottak ki, vádakat fogalmaztak meg, vagy bocsánatot kértek. De mindannyian a hagyományos politikai erőszak komplexitásánál jóval összetettebb jelenségként utaltak az eseményekre.

Az időszakot jellemző különös esetek ügyében tett kitérő folytatódhatna az újságíró-gyilkosságokkal: Carmine Pecorellit és Mario Francését a következő évben ölik meg. Aztán tovább: Giorgio Ambrosolit, az Ambrosiano Bank felszámoló-biztosát 1979. július 11-én lövi agyon máig tisztázatlan körülmények között a maffia bérgyilkosa. 1979-ben a palermói forróságban gyors egymásutánban gyilkolják meg Boris Giuliano helyettes rendőrkapitányt és Cesare Terranova ügyészt. A lényegi összefüggés, amelyet meg kellett világítani, már mindebből kitűnik: aligha hihető, hogy az ezekhez hasonló események kizárólag az országot lángba borító társadalmi-politikai felforduláshoz köthetők.

Az erőszak szintje hirtelen megnő, és ez nem csak megközelítés kérdése a fegyveres harcokat illetően. Ekkor jelennek meg az automata fegyverek és a plasztikbombák, a paramilitáris szakértők, az integrált stratégiák és az állami intézményekbe beépült téglák. Ezzel egyidejűleg a szervezett bűnözés is erős csapást mér az államra, immár a szokásos óvatosság nélkül, amiről Tommaso Buscetta egy Enzo Biaginak adott elhíresült interjújában beszélt. Az eddig alkalmazott „el-dobom a követ, és eldugom a kezem” néven elhíresült módszer helyett a maffia elkezd látványosan kimutatni az erejét, és a legkisebb félelem nélkül teszi el láb alól, aki az állami intézményekben vagy bárhol keresztbe tesz neki. A két jelenség közül a politikai erőszak elsősorban északon, a maffia hagyományosan délen

¹⁶ Az „Operazione Gladio” a NATO egy titkos *Stay-behind* manőverének kódneve, amely Olaszországban a hidegháború idején működött. A *Stay-behind* békeidőben egy országban kialakított fegyveres titkosszolgálati csoport, amely egy esetleges külső támadás esetén belső ellenállásként tud működni. A NATO a hidegháború alatt több országban hozott létre rejtett *Stay-behind* fegyveres erőket, az adott országok tudta nélkül, elsősorban kommunista-ellenes megfontolásból. (A ford.)

¹⁷ D. GANSER: *Gli eserciti segreti della NATO. Operazione Gladio e terrorismo in Europa Occidentale*. Fazi Editore, Roma 2008, 97–99.

¹⁸ <http://www.laprivatarepubblica.com/overruling/Moro%20-%20Indice%20Atti%20Commissione.pdf>

terjedt el, és ebben az időszakban különös egybeesések és átfedések, kapcsolatok figyelhetők meg közöttük.

Például Stefano Bontate, a híres palermói maffiavezér felveszi a kapcsolatot Pippo Calòval, aki a római maffiózók érdekeit képviseli, és jelzi, a szicíliaiak üdvöznék a kereszténydemokrata elnök kiszabadulását. Bontate úgy tartja, jók az esélyei, kihasználhatja a börtönökben meglevő kapcsolatait. Biztos benne, hogy eljuthat Moróhoz, és többször is szól Calónak, hogy mozgósítsa csatornáit. A Cosa Nostra pénztárosa tétovázik, vonakodik teljesíteni a Palermóból érkező parancsokat. Amikor Palermóban a Cosa Nostra Bizottmánya előtt megszorongatják kevésbé együttműködő magatartásáért, Calò kimondja: „Stefano, még mindig nem érted? A saját pártján belül magas politikai szinten nem akarják a kiszabadulását.”

A Banda della Magliana időnként, és valószínűleg részben legalábbis anélkül, hogy tudott volna róla, hírhozóként működik Róma és Palermo között, ezzel biztosítva az állandó információáramlást a fekete szélsőségesek (akikhez a római banda igen közel áll) és egyes állami szervek között, amelyeknek a fővárosi alvilágban informátoraik vannak, továbbá pedig a szicíliai szervezett bűnözés köreivel is érintkezett, ami De Pedis¹⁹ szervezete számára is biztosítékként szolgál.

A homálynak ez a széles szürke övezete leginkább ezt az időszakot jellemzi, de a köztársaság történetének egészen végigvonul, és az erőszak széleskörű kirobbanásába tagozódik bele. Mindennek ellenére alapvető jelentőségűnek tűnik az ezen lángba borult éveket jelző, legmélyebben szántó eseménysorozatok végső megértéséhez.

Amikor az erőszak 1979-ben elérte a csúcspontját, aminek szomorú mérlege 35 köztisztviselő áldozat, ezzel az általánosan kiterjedt politikai erőszak időszaka a végéhez közeledik. Ezt jelzi a Vörös Brigádok néhány stratégiai döntése, mint például a kommunista szakszervezeti vezető, Guido Rossa meggyilkolása (akinek bűnéül azt rótták fel, hogy feljelentett egy munkást, aki Mirafiori közelében a BR röplapjait osztogatta), ami viszont már sok munkás dühös reakcióját szabadítja el; de az is erre mutat, hogy részben Moro elrablását követően az Állam által adott válasz vehemenciája feltűnően megnő. Három év igazságtalan eltávolítás után a terrorizmus elleni speciális törzs élére visszatér Carlo Alberto Dalla Chiesa tábornok, aki azonnal jelentős eredményeket ér el. 1980-ban elfogadják a Cossiga-törvényt, amely szigorú büntetéseket szab ki a terrorizmus vádjában bűnösnek talált elkövetőkre és tovább bővíti a rendőrség hatáskörét, így a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején sikerül megtörni a fegyveres felforgató mozgalmakat.

Sok minden megváltozott ezalatt az olasz társadalomban.

1980 októberében Torinóban, amikor az összes szakszervezet közös tiltakozó megmozdulást hirdetett a 24 000-es nagyságrendű elbocsátás ellen, a FIAT admi-

¹⁹ Enrico De Pedis (1954–1990) a Banda della Magliana feje. (A ford.)

nisztratív dolgozói közül 40 000 „fehér galléros” is felvonult a békés tüntetésen, ahol a sztrájk beszüntetését követelték, valamint nyitott párbeszédet a céggel. Számos történész szerint az esemény a munkásság harcának végét jelzi, mert itt először fordult elő, hogy nem a cég vezetői helyezkednek szembe a sztrájkjal, hanem az irodai beosztottak is, akik gyakran ugyanannyit vagy kevesebbet keresnek, mint a kétkezi munkások²⁰. Az Olaszországot a hetvenes években hosszan sanyargató gazdasági válság véget ér: és valóban, a második kőolaj-sokk után, az 1979–80 közötti időszakban a középtávú infláció csökken, az export minőségi és mennyiségi értelemben újra emelkedni kezdett, a munkanélküliség a harmadik szektor bővülésében talál nyomáscsökkentő szelepre, és a fogyasztás is visszatér a hatvanas évek szintjére.²¹

Annak ellenére, hogy az 1978 júliusában megválasztott Pertini elnök az erkölcsi kérdéseket állította politikájának középpontjába, és annak ellenére, hogy a Spadolini-kormányzatok is a korrupció elleni harcon alapultak, a közpénz elcsikasztása egyre nagyobb méreteket öltött, ami hozzájárult ahhoz, hogy egy távoli és korrump politikai osztály képe alakuljon ki.

A két legjelentősebb politikai erő, a Kommunista Párt (PC) és a Kereszténydemokrata Párt (DC), miután a lélektelen kormányzatok évei alatt kölcsönösen lenullázták egymást, úgy döntenek, hogy külön utat választanak: az 1979-es választások után, amely a kommunista párt gyengülését jelezte, Berlinguer demokratikus alternatíva irányát hirdeti meg. A PC számára elérkezett a pillanat, hogy saját programmal kormányozzon.

Két évvel később, 1981 decemberében a kommunista vezető még egy történelmi lépést tesz meg: egy híressé vált televíziós interjúban a főtitkár a szovjet külpolitika szigorú kritikája ürügyén bejelenti az olasz kommunista párt elszakadását a szovjet rendszerű szocializmus érdekszférájától.

A lengyelországi történések arra indítanak bennünket, hogy azt gondoljuk, az Európa keleti részén kialakult társadalmaknak (vagy legalábbis azok egy részének) a megújulási képessége kimerülőben van. Arról a hajtóerőről beszéllek, amely már hosszú időszakokon át megmutatta erejét, és amelynek kezdete az októberi szocialista forradalom. [...] Ma olyan ponthoz érkeztünk, amelynél ez a szakasz lezárul. [...] Azt gondoljuk, hogy azok az alapvető tanítások, amelyeket mindenekelőtt Marx közvetített számunkra, és Lenin néhány iránymutatása megőrzi érvényességüket; másrésről ennek a tanításnak és örökségnek egy másik, rendkívül nagy része megbukott. Ezeket magunk mögött kell hagynunk, amit mi már meg is tettünk, azokkal az új fejlődési vonalakkal, amelyeket kidolgoztunk, s amelyeket egy olyan témára alapoztunk, amely Le-

²⁰ V. CASTRONOVO: *Storia economico d'Italia. Dall'Ottocento ai giorni nostri*. Einaudi, Torino, 2013, 380–382.

²¹ G. CRAINZ: *Il paese mancato*. Donzelli editore, Roma, 2003, 587–604.

ninnél nem töltött be központi szerepet. A központi kérdés, amelyre koncentrálnunk, a szocialista építkezés módozatai és formái olyan, gazdaságilag fejlett és demokratikus hagyományokkal rendelkező társadalmakban, amilyenek a nyugat-európai társadalmak [...]. Ebből a szempontból a szocialista mozgalom történelmi tapasztalatában alapvetően két fázist különböztetünk meg: egyrészt a szociáldemokratát, másrészt azon országokét, amelyekben a szocializmust a kommunista pártok irányítása alatt vezették be [...]. Mindkettőt új megoldásokkal és kritikailag szükséges meghaladni, vagyis azzal, amit mi *harmadik útnak* nevezünk a szociáldemokrácia hagyományos útjaihoz és a kelet-európai modellekhez képest.²²

Bár a politikai erőszak korszaka a végéhez közeledik, még súlyos csapásokat tartogat. A felforgató mozgalmak – rohamos ideológiai kiüresedésük és az őket korábban támogató tömegek elvesztése nyomán – fokozatosan tartalmukat veszítik, ennek ellenhatásaként pedig a politikai eredetű agresszió látványosan eldurvul. Ekkorra már a BR, de a NAP *Fegyveres Proletár Sejtek* (*Nuclei Armati Proletari*), sőt még az Első Vonal is elvadult gyilkosok bandáiként viselkednek, megölik bűntetteik tanúit, megölik „áruló” társaikat, szektás gyűlöletből ölnek. Ennek az utolsó, értelmetlenségében borzasztó fázisnak esik áldozatul Walter Tobagi, a *Corriere della Sera* politikai újságírója, Vittorio Bachelet, az Ügyészek Legfelsőbb Tanácsának (CSM, Consiglio Superiore della Magistratura) alelnöke, akiket 1980-ban ölnek meg, a közgazdaságtan-professzor Ezio Tarantelli, akit öt évvel később saját egyetemi karának lépcsőjén gyilkolnak meg. Roberto Ruffilli, a reformer kereszténydemokrata politikus, emellett kifinomult értelmiségi, Rómában esik el 1988-ban. A brigádisták így indokolják a megölését:

Szervezetünk egyik fegyveres sejte április 16-án, szombaton kivégezte Roberto Ruffillit, [...] a kereszténydemokraták egyik legjobb politikai káderét, a megújulás kulcsembert, a De Mita-terv²³ igazi politikai eszét, aki új alkotmányozási szakasz megkezdésén fáradozott, aki a hatalom és az államapparátus átfogó átszervezésén belül központi szerepet játszott a játékszabályok újraírásában. Ruffilli ezen kívül vezető személyiség is volt, aki az utóbbi években a kereszténydemokrata stratégiát irányította, erővel és a felek közötti köz-

²² Berlinguer. = *La Repubblica*, 16 dicembre 2001. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/12/16/berlinguer.html>

²³ „Progetto politico demitiano”: Ruffilli Ciriaco De Mita tanácsadója volt az intézményes reformok terén. De Mita nevéből ered a „demitianus politikai elképzelés” kifejezés, amelyet a Vörös Brigádok a nyilatkozatukban használtak. De Mitát három nappal Ruffilli halála után nevezték ki miniszterelnöknek. (A ford.)

vetítéssel alapvetően átszabta a reformtervezet körül kialakult politikai erőviszonyok teljes palettáját, beleértve az intézményes ellenzékeket is.²⁴

Jelzésértékű a Vörös Brigádok Dozier tábornok – a NATO Dél-Európai szekciójának parancsnok-helyettese – ellen elkövetett támadása is, akit 1981 decemberében raboltak el Veronában. Körülbelül egy hónappal az emberrablást követően a NOCS Központi Biztonsági Operatív Törzs (*Nucleo operativo centrale di sicurezza*) egy hibátlan akció során kiszabadítja a tábornokot Padovában. Az elfogott brigád-tagok feltehetően kínzással²⁵ kicsikart vallomásai a venetói szárny megsemmisítését tették lehetővé.

Fél Olaszország börtöneiben eközben leszámolások és vérbosszú zajlik. A jobboldali szélsőségesek, akik a baloldali erőszak kirobbanása alatt részlegesen csillapodtak kissé, az elsősorban Rómában tevékenykedő felforgató csoport, a kis számú, de elszánt jómódú római fiatalból álló NAR Fegyveres Forradalmi Sejt (*Nuclei Armati Rivoluzionari*) keze által kezdenek újabb gyilkolásba. A bíróság és a történelem egyaránt nekik tulajdonítja a köztársági korszak legvéresebb eseményét, a bolognai vérfürdőt.

1980. augusztus 2-án 10 óra 25 perckor, ahogyan azt az abban a pillanatban megállt óra mindmáig tanúsítja, a bolognai vasútállomást hatalmas erejű robbanás rázza meg. Nyolcvanöt embert megölt, kétszázat megsebesített. A detonáció erősségét jól mutatja, hogy a robbanás pillanatában a robbanószert rejtő táska mellett álló nő teljes egészében elhamvad, biológiai maradványait sosem találták meg. A máig vitatott és ellentmondásos ügy hosszú bírósági eljárása során a bíróság tényleges elkövetőként két neofasisztát, Francesca Mambrot és Giuseppe Valerio Fioravanti azonosított. Az eddig áttekintett ügyekhez hasonlóan itt is sok a homályos részlet, és nem teszi egyszerűbbé az elemzést, hogy néhány nappal korábban egy másik tragikus esemény is történt: az Itavia légitársaság DC9-es járata Ustica szigeténél lezuhant, amelynek okára szintén sosem derült fény.

Imposimato felhívja a figyelmet néhány részletkörülményre, amelyeket érdemes alaposabban megvizsgálni. Fioravanti nem akármilyen terrorista. Szoros kapcsolatban áll a Banda della Maglianával, azzal vádolják meg, hogy Stefano Bontate és a szicíliai szabadkőművesek megbízásából meggyilkolta Piersanti Mattarellát, Maddaloni ügyésze pedig titkosszolgálati kapcsolatokkal gyanúsítja, és azzal, hogy a Gladio körébe tartozik.²⁶ A robbantáshoz használt trotilt pedig nem egy bányából lopták a terroristák.

²⁴ A Vörös Brigádok nyilatkozatainak online hozzáférhető adatbázisából: <http://www.brigaterosse.org/brigaterosse/documenti/archivio/doc0103.htm>

²⁵ G. CRAINZ: *Il paese mancato*. Donzelli editore, Roma 2003, 589.

²⁶ F. IMPOSIMATO: *La Repubblica delle stragi impunite*. Newton Compton Editori, Roma 2012, 246–252.

...A 'Compound B'-nek nevezett anyag katonai használatra készült robbanószer, földön és levegőben alkalmazzák. A felületen talált barna színű törmelék azt az igen megbízható feltételezést erősíti meg, hogy az elemzett robbanószer katonai ellátmányból származik.²⁷

A vérfürdőt – akárcsak tíz évvel korábban a Piazza Fontana-i merényletet is – kisebb erejű támadások előzték meg: 1979. május 14-én a római Regina Coeli börtönben találtak robbanószer, másnap a Legfelsőbb Bíróság székházánál és a Külügyminisztériumnál találtak gyanús csomagot. Egy évvel később a csodával határos módon hiúsult meg a Tina Anselmi parlamenti képviselő házánál tervezett támadás. Az ezekben az esetekben megtalált robbanószer ugyanaz, mint amelyik, a bolognai állomás várótermét elpusztította, Compound B.

Végül pedig, mint azt Pellegrino szenátor is ki fogja emelni a merénylettel foglalkozó parlamenti vizsgálóbizottság jelentésében, egyértelmű volt a kormány-szervek kötelékében dolgozó emberek érintettsége a későbbi tévutakra terelésben.

Nem világos, hogyan illeszkedik a Musumeci és Belmonte (más titkosszolgálati ügynökök, a szerk.) által véghezvitt elterelés a stratégiai tervbe. A *Sismi* Katonai és Biztonsági Információs Szolgálat (*Servizio Informazioni e Sicurezza Militare*) akkori vezetője, Martini tengernagy, akit a bizottság 1995. július 11-ei ülésén hallgatott meg, ezt csak a jogosulatlan hasznoszerzés szándékának tulajdonította. A magyarázat rendkívül leegyszerűsítő, és nyílt elképedést vált ki. A bizottság sem szakadhat el attól az értékelési szabályrendtől, amelyet a megoldatlan merénylettekkel kapcsolatos jogi eljárások során feltárt korábbi elterelési ügyekben alkalmazott. Ezekkel kapcsolatban érdemben kiderült, hogy az elterelés cselekményének megfelelő megfejtése arra is fényt deríthet, milyen felelősségi kört akart elfedni. Ebből a szempontból a Musumeci és Belmonte által kivitelezett elterelés – Gelli és Paziienza hasonlóképpen bebizonyosodott felelősségének megállapításával egybehangzóan – a titkosszolgálatok részlegei, az üzleti élet, a közönséges és szervezett bűnözés és a P2 szabadkőműves loggia tagjai közötti szövevényes kapcsolatrendszer által kirajzolt, egyfajta római „szürke zónához” vezet. Ennek a szürke zónának a létezése tagadhatatlan, ahogy már jeleztük, de az is kétségtelen, hogy ezt a zónát még nem ismerjük megfelelőképpen, főleg belső dinamizmusait illetően. Nem zárható ki, sőt egyenesen kíváncsú, hogy a még folyamatban levő igazságügyi vizsgálatok tisztázzák majd ezt.²⁸

²⁷ Procedimento penale n. 344/80 del 14 giugno 1982, 272–273. In: IMPOSIMATO: *La Repubblica delle stragi impunite*, 238.

²⁸ <http://www.fisicamente.net/MEMORIA/index-604.htm>

Néhány szórványos vélemény eközben a líbiai bosszút emlegeti.²⁹

Miközben a terrorizmus egyre kevésbé gyöttri rémálmokkal az olaszokat, Szicíliaból újabb fenyegetés veszélyezteti az ország demokratikus stabilitását. A maffia fegyveres és polgári szárnya közötti szembenállásból kialakuló bosszúhadjárat több mint két évre vérbe borítja a szigetet (és már nem is csak azt), és eddig ezer emberéletet követelt.³⁰

A Tanács régi vezetőit, Stefano Bontatét és Salvatore Inzerillót elsöpri az útból a szervezet katonai szárnyát képező corleoneiek szövetsége Michele Grecoval, a Pápával, aki a szervezet legbecsesebb titkainak rejtélyes őrzője. A Corleone és a Ciaculli hegemoniájából születő új maffia félelmet nem ismer és harcra kész, tanult a terrorizmustól, és ahhoz hasonló határozottságú kihívóként lép fel az állam ellen. Mindenekelőtt, amit eddig csak a Vörös Brigádok mert megtenni, felfelé céloz. Az áldozatok magas száma meglepő csapásképeséget mutat. Kevés év leforgása alatt a befolyási területek és a pénzforgalom ellenőrzésének új egyensúlyát kialakítandó, a bünszervezetek az intézmények szívére mérnek csapást. 1980. január 6-án meghal Piersanti Mattarell, Szicília régió elnöke. A politikus halálához vezető pontos ok máig nem tisztázódott, az elkövetők kiléte is kétséges. Gaetano Costa palermói főügyész nyomoz a gyilkosság ügyében, de pontosan nyolc hónappal Mattarella halála után két gyilkos az ügyész megölésével pontot tesz a kutatás végére. A megváltozott a hangulatban súlyossá válik a levegő, az Ügyészség nagy része távol maradt a temetésről. Szintén ebben az évben ölik meg Castelvetro polgármesterét, Vito Liparit. A következő évben Palermóban két kommunista szakszervezeti vezetőt, Pio La Torrét és Rosario Di Salvót gyilkolnak meg. Ezt követi a nagy port kavaró akció 1982. szeptember 3-án, amely Carlo Alberto Dalla Chiesa tábornok és fiatal felesége, valamint az alig huszonegy éves testőr halálát okozza. A tábornokot néhány hónappal korábban különleges jogkörökkel felruházva küldték Palermóba, hogy ugyanazt a kemény harcot folytassa a maffia ellen, amellyel Északon már tündöklő sikereket mutatott fel. Kevesebb, mint egy hónappal halála előtt a tábornok interjút adott Giorgio Boccának, amelyről szükségesnek látszik beszámolni:

*Tábornok Úr, szeretnék feltenni egy súlyos kérdést. Ön saját akaratából van itt, vagy kényszerből? Ez a szinte megnyerhetetlen fogadás a maffia ellen az Ön sajátja, vagy valaki másé, aki meg akarja Önt szorongatni? Mi Ön valójában, helytartó vagy bajba került prefektus?*³¹

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=oJceaNi1DgI>

³⁰ S. LUPO: *Storia della Mafia dalle origini ai giorni nostri*. Donzelli Editore, Roma 1996, 237–246.

³¹ A prefektúra regionális szinten működő kormányképviseleti szerv Olaszországban, a Belügy-minisztérium alá tartozik, vezetője a prefektus. A szervezet helyi rendfenntartó, adminisztratív és bürokratikus szerveket fogja össze. (A ford.)

„Az biztos, hogy én vagyok az első csendőrtábornok Olaszország történetében, aki tisztán és világosan közölte a kormánnyal: egy prefektúra, még ha első osztályú is, nem érdek. A maffia elleni harc, illetve az ehhez szükséges eszközök és hatáskörök érdekelnek, amelyekkel az állam legyőzheti a bűnszervezetet.”

Azt hittem, a kormány ruházta fel a tisztséggel, ha jól emlékszem, az elmúlt április 2-ai miniszteri tanácsülés döntött úgy, hogy a maffia elleni harcot Önnek kell „nemzeti és lokális szinten is” koordinálnia.

„Nem tudok arról, hogy ezeket a kötelezettségeket már kodifikálták volna.”

Nézzük csak, tábornok úr, Ön azt akarja mondani, hogy a törvény szerint egy prefektus hatásköre megegyezik egy másik prefektus hatáskörével, és ez a helyzet egy rendőrkapitány esetében is? De egyértelmű, hogy Ön ennek az ügynek a főfelügyelője, koordinátora.

„Örölnék, ha ezt kifejtené.”

Ha nem iktatják be hivatalosan, mit csinál? Lemond a küldetésről?

„Meglátjuk szeptemberben. Azért jöttem ide, hogy a maffia elleni harcot irányítsam, nem pedig azért, hogy a kompetenciákról és a precedensekről vitatkozzak. Ne is kérdezzen erről többet.

Nem, inkább mégis beszéljünk róla, ezeket az olasz módra intézett ügyeket fel kell deríteni. Ön mit kér? Egyfajta maffiaellenes diktatúrát? Mori prefektus különleges felhatalmazását?

„Nem kérek különleges törvényeket, csak egyenes beszédet. Mori idejében az apám Agrigento csendőrségét vezette. Mori számíthatott rá Agrigentóban, ahogy másokra Trapaniban, Ennában és még Messinában is, ahol erre szükség volt. Aki azt gondolja, hogy a maffia ellen a palermói „terepen” kell harcolni, és nem Olaszország egész területén, csak az idejét vesztegeti.”

Ön mit kér a kormánytól? Önállóságot és „mindenre kiterjedő hatáskört”, amivel rendelkezett a terrorizmus elleni harc során?

„Világos terveim vannak, de megértheti, nem ez az alkalom, hogy nyilvánosan beszéljek róluk. Annyit elárulhatok, hogy már részletesen megvilágítottam őket az illetékes helyen. Remélem, minél előbb megvalósulnak. Másképp nem várhatóak pozitív fejlemények.”³²

A politika világa képtelen érdemben reagálni a hatalom és a terület feletti ellenőrzés eme arcátlan erőfitogtatására a maffia részéről. A hatékony válaszcsepásra láthatóan képtelen intézmények tétlensége csak feltüzeltelte a corleonei szárnyat, amely módszeresen elkezdte megtisztítani a terepet a klán ellenségeitől, sőt ellenzőitől is. A következő években az állami szervek képviselőitől Szicíliában és máshol is egyre súlyosabb véraldozatot követel a már nem csak maffiózókból álló szervezett bűnözés.

³² G. Bocca: Intervista „Come combatto la Mafia”. = *La Repubblica*, 10 agosto 1982.

Még a tragikus 1992-es év előtt, amikor is Giovanni Falcone és Paolo Borsellino bírókat meggyilkolják, életüket vesztik Giangiacomo Ciaccio Montalto, Rocco Chinnici és Bruno Caccia bírók, akiket a maffiózó vagy talán a 'ndranghetához tartozó gyilkosok Torinóban értek el. Ugyancsak meghal Alberto Giacomelli, Antonino Saetta és Rosario Livatino, Pippo Fava újságíró, aki író és drámaíró is egyben; Giancarlo Siani és Mauro Rostagno szintén újságírók, Giuseppe Montana és Antonino Cassarà pedig rendőrtisztek. Életüket vesztik Giuseppe Insalaco volt palermói polgármester, Salvatore Zangara, az Olasz Szocialista Párt titkára Cinisiben és Giovanni Bonsignore, Szicília régió vezetője.

De nem csak a számtalan, felbújtó nélküli gyilkosság adja ki a megoldatlan ügyek sorát, amelyek az időszak történetírását fémjelzik. Ami az elemzés szempontjából igazi rejtélynek látszik, az az egymástól ideológiailag, földrajzilag és a módszer szempontjából igencsak távoli félkatonai struktúrák egyidejű akcióinak látható koordinációja. A szervezett bűnözésnek és az (akár vörös, akár fekete) szélsőségeseknek a büntetés-végrehajtási intézmények ellen végrehajtott egyidejű támadás-sorozata épp olyan emblematis, mint amilyen a minden oldalról sújtott igazságszolgáltatás arcába vágott kesztyű. E finoman szólva rendhagyó jelenségek elhelyezése a kor nemzetközi színpadán rendkívüli kísértést jelent bármely kutatónak, aki a témába belemerészkedik.

Sajnos azonban a hivatalos dokumentáció mindmáig meglehetősen hiányos ahhoz, hogy kimerítő válaszokat adjunk ezen összetett és szerteágazó kérdésekre.

Az bizonyosan kijelenthető, hogy a hetvenes évek Olaszországában világosan kirajzolódik az, amit „szürke zóna”-ként határoztak meg: a közvetlen vagy közvetett kapcsolatok és összefonódások hálózata, amely több szinten köt össze intézményeket, szervezett bűnözést és a szélsőséges csoportokat. Aligha hihető, hogy az államnak nem voltak meg a megfelelő eszközei a demokrácia eme vadhajításainak a féken tartására. Ha egyszer a jövőben egy mélyreható összehasonlító kutatást lehetne végezni a fontosabb bírósági és egyéb eljárásokhoz kötődő, toronymagas halmokban álló ügyiratok alapján, esetleg a *social network analysis* technológiáinak segítségével, és ha az állami archívumokban őrzött és ha lehetséges lesz az egybevetés az állami archívumokban őrzött, hozzáférhetővé tett dokumentumokkal, akkor végre néhány eset végleges helyére kerülhet.

Fordította: Szirmai Anna

NANNI BALESTRINI

Nyelv és szembenállás

A mindennapi beszélt nyelv alapján képzett mondatok és konvencionális kifejezések szklerotikus és automatikus használata során – olykor bámulatba ejtő módon – észlelhető egy-egy előre nem látható szópárosítás, szokatlan ritmus, akaratlan metafora elcsattanása. Vagy pedig némely nyelvi gubanc, ismétlés, csonka vagy épp nyakatekert mondat, aránytalan, pontatlan jelző vagy kép az, amely megüt és meglep bennünket, amint a mindennapi beszélgetések vérszegény és alaktalan nyelvének felszínén halljuk lebegni őket, mint különleges jelenségeket, amelyek szokatlan szögből világítanak rá tényekre és gondolatokra.

Az a nem ritka szükség, hogy azonnal, gondolkodás nélkül éljünk szavakkal, ahhoz vezet, hogy a közlés eredeti tartalmához képest hibásan vagy túlzóan fogalmazzunk, sőt, módosítsunk is azon, illetve új irányt szabjunk neki. Az időnek szükségszerűen alávetett beszélt nyelv alapvetően eltér az írottól, amely módosításokra, hozzátételre, kihúzásokra ad lehetőséget. Amit viszont mondunk, azt egyszer s mindenkorra mondjuk, és azt csak utólagos kiegészítések, vagyis időbeli folytatás révén tudjuk korrigálni.

Innen tör utat magának egy olyan költészet gondolata, amely másképpen jön létre, és másképpen működik. Egy látszólag kevésbé finoman kidolgozott, kevésbé kicsiszolt költészeté, amely nem lakkozott, és nem is drágakő. A nyelvben artikulálódó érzelemhez és gondolathoz közelebb álló költészet ez, még zavaros és forrásban levő kifejezésmód, amely egyre inkább elszakad a mentális állapottól, miközben a verbális állapottal való, még nem tökéletes összeolvadás jeleit hordozza magán. A még ingadozó struktúrák előre nem látható módon váratlan irányokban, az eredeti indíttatástól távol, egy valóságos kalandban burjánzanak tovább. Végül pedig többé nem a költői cselekvés csíráját képező gondolatot és érzelmet adjuk át a nyelv útján, hanem maga a nyelv lesz az, ami új és megismételhetetlen jelentést hoz létre.

Ennek a kalandnak az eredménye pedig új fényt fog vetni a dolgokra, légáramot fog kelteni a megalkuvások és dogmák sötét pókhálói között, amelyek szüntelenül körénk fonódnak, és amelyek között élünk. Lehetőséget fog adni arra, hogy hatékonyan *helyezkedjünk szembe* a folyamatos üledékképződéssel, amiben a nyelv erőtlensége is bűnrészes.

Mindez elősegíti azt, hogy a költészet tárgyának a *verbális tényként, illetve adott-ságként* felfogott nyelvet tekintsük, amelyet tehát nem eszközként alkalmazunk, hanem amit a maga teljességében fogunk fel, elkerülve az esetlegességet, amely alkalmanként optikai benyomások reprodukálására, események elmesélésére,

fogalmak szolgáltatására használja. Ezeket a szempontokat a nyelv összes többi – például hangzásbeli, metaforikus, metrikai... – sajátosságának szintjére helyezzük..., így aztán alkalmat adnak arra, hogy az alkotás pusztá ürügyeként tekintsünk rájuk.

A költészeti alkotómunka alapvető cselekvésmódja tehát a szavak „megpiszkálása” lesz, nekik vetett csapdák állítása, miközben szövszerkezetekbe kapcsolódnak, továbbá a nyelvi struktúrákon való erőszaktevés és a nyelv valamennyi sajátosságának törespontra kényszerítése. Olyan cselekvésmódról van szó, amely ösztönzi ezeket a tulajdonságokat, ezzel együtt a nyelv belső és külső telítettségét, és előhívja azokat a kötéseket és azokat a szokatlan és nyugtalanító találkozásokat, amelyek a költeményből az olvasó elméjére mért, igazi ostorcsapást képezhetnek, aki pedig mindennaposan homlokáig a közhelybe és az üres ismétlésbe merülve botladozik.

Tehát költészet mint *szembenállás*. Szembenállás a dogmával és a konformizmussal, amely előrehaladásunkat fenyegeti, a hátunk mögött hagyott nyomokat megszilárdítja, amely lábunkra fonódik, hogy lépéseinket megfékezze. Ma minden eddiginél inkább ez a költészet értelme. És valóban, ma a fal, amelyhez munkáinkat odacsapjuk, visszautasítja az ütközést, lágyan és engedékenyen nyílik szét, anélkül, hogy az ütéseknek ellenállna – de csak azért, hogy azokat megszelídítse és felszívja, és gyakran még fel is tartóztatja és magába olvasztja őket. Szükséges tehát, hogy sokkal ravaszabbak, alkalmazkodó-képesebbek, ügyesebbek, bizonyos esetekben könyörtelenebbek legyünk, és azt is szem előtt kell tartanunk, hogy a közvetlen erőszak teljességében hatástalan egy olyan korban, amelyet nyálkás futóhomok tapétáz.

Épp egy ennyire különös, beláthatatlan és ellentmondásos korszakban kell a költészetnek minden korábbinál inkább ébernek és mélynek, alázatosnak és mozgalmasnak lennie. Nem arra kell kísérletet tennie, hogy foglyul ejtse, hanem arra, hogy kövesse a dolgokat, és el kell kerülnie, hogy dogmákba kövüljön – ehelyett kétértelműnek és abszurdnak kell lennie, nyitottnak a jelentések pluralitására, és idegenkednie kell a tanulságoktól. Azért, hogy a hozzá való, végletekig vitt ragaszkodás révén felfedje a megragadhatatlant és a változékonyt, amely körülvesz bennünket, és amelyben élünk, s hogy hozzájáruljon annak a szellemi sorvadásnak az elűzéséhez, amely fáradhatatlanul ostromol bennünket, hogy megkíséreljen elszakítani az emberitől.

Fordította: Szkárosi Endre

(Nanni Balestrini: *Poesia e opposizione* /1961/. In: *Uő.: Antologica. Poesie 1958–2010*. Mondadori, Milano, 2013, 239–241.)

SZKÁROSI ENDRE

Elfogástechnikák

Nanni Balestrini költészete a hetvenes években

„Az 1968-tól 1978-ig tartó tíz évben olyan dolgok történtek Olaszországban, amelyeket ma senki nem hinne el. Általános sztrájkok; lázadások a San Vittore-i és a Poggioreale-i börtönben; munkás- és diáktüntetések az Italsiderban, a Porto Marghera-i Petrolchimicóban, az anconai Piaggióban, a római Apollónban, a milánói Bicocca Pirellnél, a torinói Fiatnál; két hónapig tartó gyárfoglalás a Boccóninál, közösségi vizsgák a Milánói Építészkaron; szakadások az anarchisták között, diákmozgalmi konferenciák; a páрмаi Dóm disszidens katolikusok részéről történő elfoglalása. [...] Később pedig Olaszország képe mint egy halált hozó és nekrofil társadalomé jelent meg: a hatalmi központokat fegyveresek foglalták el, a hadsereget és a páncélos eszközöket közrendvédelmi funkcióban alkalmazták, sokasodtak a magánrendőrségek, különleges börtönök, háborús ikonográfia, értelmiségiek közötti viták olyan szokatlan fogalmakról, mint bátorság és félelem, temetési szertartások, fegyveres harci csoportok (Forradalmi Kommunista Élcsapatok, Tűzbrigádok, Fegyveres Proletár Sejtek, Területi Ellenhatalmi Sejtek, Vörös Brigádok, Proletár Őrjárat).¹ Cossiga belügyminiszter szavai: „Olaszország a világ legdemokratikusabb országa.” Enrico Berlinguer szavai: „Olyan pillanatban élünk, amelyben minden energiát egyesítenünk és egybegyűjtenünk kell, hogy a felforgató támadás a szükséges szigorral és szilárdsággal legyen visszaverve.” Moro szavai: „Vérem tirátok hull majd.” Sciascia szavai: „Olyan politikai osztályunk van, amely nem változik, és amely nem is fog változni, hacsak öngyilkos nem lesz. Semmi esetre sem szeretném ettől a szándékától eltéríteni, sem pedig a megerősítéséhez hozzájárulni.”²

„NAGY IDŐK TANÚJA”

A ma élő olasz költők kimagaslóan legjelentősebbike – az elmúlt években sajnálatosan elhunyt Andrea Zanzotto, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, korábban Mario Luzi halála után egyre kevésbé kockázatos ez a kijelentés – az ún. Secondo Novecento (vagyis a XX. század második felének) neoavantgárd, radikális kísérleti költészetének nemcsak tanúja, hanem meghatározó alakítója is. S mint

¹ Avanguardie comuniste rivoluzionarie, Brigate di fuoco, Nuclei armati proletari, Nuclei di contropotere territoriali, Brigate Rosse, Ronda proletaria.

² ORESTE DEL BUONO: *Introduzione*. In: NANNI BALESTRINI: *Le avventure complete della signorina Richmond*. Torino, Testo&Immagine, 1999, V.

már pályája kezdete is mutatja, az a történeti jelentőségű szellemi hozzájárulás, amelyet *költészeti részvétele* jelez és jelent, a közösség, a kisebb-nagyobb társadalmi kollektíva belső etikai imperatívuszából nyeri kivételes alkotó energiáit.

Az 1935-ben született fiatalember kivételes közegben foghat hozzá szellemi önkibontakoztatásához. Az ötvenes évektől haláláig (és utána is!) meghatározó jelentőségű műhelyeket teremtő, zseniális életművek kibontakoztatását segítő irodalomesztéta, Luciano Anceschi 1956-ban indítja útnak a ma már legendás, *Il Verri* című folyóiratot, amelynek egyik szerkesztője mindjárt Balestrini lesz, és olyan további – a későbbiekben meghatározónak bizonyuló – költők, irodalomszervezők, kritikusok működnek közre benne, mint Antonio Porta, Sanguineti, Alfredo Giuliani és még sokan mások.

A misztikus évek sorába tartozik 1956 az olasz irodalomban is: a Verri beindulása mellett ebben az évben jelenik meg egy korszakformáló költői ópusz, Sanguineti *Laborintusa*³ is (illetve a tradicionálisabb irodalmi kánonban új érzékenységet artikuláló Giorgio Caproni *Il passaggio di Enea*-ja).⁴ Az ötvenes évek második fele így már az egész kortárs olasz kultúra megújódási ethoszát jeleníti meg lépten-nyomon: elég ha Pasolini római korszakára, különösképp akkori két regényére, a *Ragazzi di vita*-ra⁵ vagy az *Una vita violenta*-ra⁶ gondolunk, melyek a szerző első filmjeinek (*L'accattone* [1961], *Mamma Roma* [1962]) a téma- és látásmódbeli alapját is képezik. De a későbbi *Novissimi* közül 1954-től már ott van Elio Pagliarani⁷ is a maga szarkasztikus kapitalizmuskritikát képviselő költészeti kompozícióival. Pasolini, Francesco Leonetti és Roberto Roversi már 1955-ben megalapítja a számos alapvető irodalmi és közéleti vitát megindító és végigvivő *Officinát*.

Számos tény, adatot, folyamatot lehetne még illusztrációként felemlíteni, azonban ennyi is elég ahhoz, hogy érzékeltessük: a minőségi változás igénye már reprezentatív mennyiségben jelenik meg. Az irodalmi élet úgy hozta, hogy irodalomtörténeti határkö lett az az antológia, amelyet Alfredo Giuliani és Balestrini szerkesztett, és *I Novissimi*⁸ címmel emleget az irodalomkritika. Öt olyan költő művei szerepelnek ebben, akik meghatározó főszereplői lesznek az eljövendő évtizedeknek. A már említett szerkesztők mellett a már szintén említett Pagliarani, Sanguineti és Antonio Porta, aki idővel a maga szintén meghatározó jelentőségű kétheti lapját, az *Alfabetát* is útnak indítja majd Gianni Sassival.

Így a végérvényes országos áttörés 1963-ban, a *Gruppo '63* szervezett fellépésével történik meg, amely demonstratív módon az ország kulturális térképén akkor

³ *Laborintus*. Magenta, Varese, 1956.

⁴ *Il passaggio di Enea. Prime e nuove poesie raccolte*. Vallecchi, Firenze, 1956.

⁵ *Ragazzi di vita*. Garzanti, Milano, 1955.

⁶ *Una vita violenta*. Garzanti, Milano, 1959.

⁷ *Cronache ed altre poesie*. Schwarz, Milano, 1954; *Inventario privato*. Veronelli, Milano, 1959; *La ragazza Carla*. = *menabò* 2, 1960; *La ragazza Carla e altre poesie*. Mondadori, Milano, 1964; *Lezione di fisica*. Scheiwiller, Milano, 1964.

⁸ *I Novissimi*. Paolazzi, Milano, 1961.

alig létező Palermóban tartja meg nagy alakuló kongresszusát. Nehéz ma olyan ismert író, kritikust, képzőművészt vagy zenészt találni, aki ne lett volna ott, ha nem is feltétlenül Palermóban, de a Gruppo '63 mozgalmában. A már ismert Sanguineti, Pagliarini, Porta, Balestrini, Giuliani mellett Leonetti, Umberto Eco, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Amelia Rosselli, Adriano Spatola, Renato Barilli, Sylvano Bussotti, Luciano Berio, Angelo Guglielmi és sokan-sokan mások.

Az évek során azonban a Gruppo mellett és azon belül is radikális alternatívák, felfogásbeli elkülönбöződések jönnek létre. Spatoláék leválnak az ideologikus *neoavanguardia*-ról, és külön úton haladnak tovább a *sperimentalismo* (experimentalizmus) kutatási terepén. A csoporton belül megjelenik a radikális társadalmi cselekvést követők tábora (köztük Balestrinivel), akik nem elégszenek meg az irodalom és a nyelvhasználat felforgatásával – egyfajta *movimento eversivo*-t (felforgató mozgalmat) követelnek. Sanguineti is az *impegno sociale e politico* (társadalmi és politikai elkötelezettség) képviselője, ő azonban ehhez a létező politikai struktúrákat kívánja felhasználni. Érdekes egybeesés ez a Sanguinetivel egyébként egyáltalán nem rokonszenvező Pasolini későbbi állásfoglalásával, amikor a tüntető 68-as diákokat arra szólítja fel – botrányos és legendás költeményében, az *Il PCI ai giovani!!*-ban⁹ (Az OKP-t a fiataloknak!!), hogy a Kommunita Párt (PCI) demokratikusan létező struktúráit elfoglalva és felhasználva alakítsák át a társadalmat.

Sőt, Lamberto Pignotti, Eugeni Miccini, Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari és mások még 1963-ban megalapítják a Gruppo 70-át, hogy kifejezzék, a G 63-hoz képest milyen más, a tömegkommunikáció eszközeit elsajátító kulturális közbeszéd kialakításával óhajtják a társadalmi progressziót elősegíteni. Nagy a forrongás tehát a hatvanas évek Olaszországában, és ez a helyzet az irodalmi, művészeti és kulturális megújhódást a társadalom széles köreivel, mozgásaival és mozgalmával köti egybe, és már-már forradalmi helyzet alakul az országban. A kultúra radikális visszavételének igénye a társadalmi autonómiák radikális igényével és képviselőjével jár együtt.

Nem véletlen hát e társadalmi és kulturális mozgalmak alapvetően baloldali szemlélete, elkötelezettsége, éthosza. Sanguineti a PCI (OKP) képviselője lesz a parlamentben, Balestrini egyenesen az extraparlamentáris mozgalmakig, annak is a legagyasabb, intellektuálisan a legjobban felvértezett csoportjáig, a *Potere Operaio*-ig (Munkáshatalom) jut.

CSELEKVÉSPOÉTIKA

Balestrini radikális cselekvés-poétikája azonban nem szakad el, hanem genezisében együtt áll a nyelv, a kommunikáció (közlés) és a kultúra visszavételének, új autonómiája kiépítésének imperatívuszával. Ezt mutatja kifejezetten nyelvi poé-

⁹ Il PCI ai giovani. = *L'Espresso*, 16 giugno 1968.

tikája, amelyet *Linguaggio e opposizione* (Nyelv és szembenállás) címmel fogalmaz meg és ad közre a kiemelkedő jelentőségű 1961-es évben. Első, nagy figyelmet keltő, *Il sasso appeso*¹⁰ (A fellógatott kő) című kötete is ekkor jelenik meg – és láss csodát, egy másik korszakformáló műve, a szintén irodalmi mérföldkövet képező, *Tape Mark* (Szalagjelzés) című komputerverse is ekkor készül el. Balestrini ezekben az években több számítógépes költeményt készít el, ami nem csak a technológia azonnali költői adoptálására ad példát, hanem arra is, hogy a technológia, a kommunikáció és a tömegkommunikáció eszközeit hogyan hasznosítja a költő a radikális nyelvkritika és nyelvalkotás során, hogyan veszi birtokba, sajátítja el azokat az autonóm költői kifejezés és közbeszéd számára – a társadalmi konvenciókat és a technológiai haladást hatalmi okokból manipuláló, állami és egyéb elnyomó-gépezetekkel szemben.

Mindemellett Balestrini kezdettől fogva kutatja és használja a költői nyelv vizuális aspektusát is, amely iránt egyébként az egész század olasz irodalma és művészete nagy affinitást mutat.

Balestrini költői érdeklődése és koncepciója tehát a kezdetektől fogva, sőt, mint mondtuk, genezisében a műfajok, eszközök, nyelvezetek, sőt nyelvi szerkezetek totális alkalmazására irányul, illetve létező struktúráik lebontását és újraalkotását célozza. Ebből a komplex, totális „eversivo” (felforgató) szemléletből és koncepcióból következik, hogy a létező nyelvi szabályrendek megsértése, lebontása és újraalkotása alapvető eljárásmodja Balestrini költészetének, ami persze a költői közlés szemantikai polifóniáját is indukálja. (Ilyen jelenségek voltak már az olasz költészetben, a futurista kezdeményezésektől kezdve Emilio Villa – akkor kortársi – életművének számos darabjáig, sőt másképp, egy esztétikailag „tisztább” módon Sanguineti többnyelvűségében, plurilingvizmusában is ez jelenik meg, amely pedig Balestrini költészetével párhuzamosan formálódik).

Balestrini további kötetei – a szintén kiemelkedő jelentőségű *Come si agisce*¹¹ (Hogyan cselekszünk, 1963), majd a hasonló jelentőségű, de már keletkezésében is 68-as *Ma noi facciamone un'altra*¹² (De mi csináljunk belőle egy másikat) – a *Nyelv és szembenállás* poétikáját a költői totalitás gyakorlatában bontakoztatja ki; ezért is fontos ez az alapvetés a hetvenes évek Balestrini-költészete szempontjából.

A hetvenes években Balestrini társadalmi tapasztalatait az aktív politikai harc is formálja, s ez a részvételi aktivizmus tovább artikulálja nyelvhasználati koncepcióját és pozícióját. Feleleveníti a *ballata* műfaji hagyományát, mégpedig nem határolva el egymástól élesen a középkori lírai verstípust és a narratív jellegű romantikus balladát. Noha terjedelmét, bizonyos fokig epikus tartalmait tekintve utóbbihoz áll közelebb a Balestrini-ballata, ám a versbeszéd koncepcionális – a *Nyelv és szembenállás*ban már jelzett – dekonstruálásával a költői kifejezést

¹⁰ *Il sasso appeso*. Scheiwiller, Milano, 1961.

¹¹ *Come si agisce*. Feltrinelli, Milano, 1963. Ez tartalmazza a *Tape Mark* szövegét is.

¹² *Ma noi facciamone un'altra*. Feltrinelli, Milano, 1966.

a szubjektív lírai reflexió dimenziójában is kibontakoztatja. A ballaták megalkotása során távlatos költői horizontot nyit, amelyen egy nagyobb, *work in progress* programot indít útjára. *Signorina Richmond*¹³ alakjának megformálásával egy több kötetre rúgó történetet bontakoztat ki, amely a kor olasz társadalma legégetőbb, legfontosabb kérdéseit, folyamatait jeleníti meg egy „szenvedő”, illetve egy „szemlélő” szubjektum látószögéből. Signorina Richmond egy szétszedhető és újra-összeszerelhető gép-madár,¹⁴ egy félig madár, félig ember hárpia, aki saját testén éli meg korának mély és intenzív konfliktusait. „Ragyogó saga”, „élőben közvetített eposz”, „a társadalmi-politikai történések krónikája”, írja róla egy elemzője.¹⁵ S valóban, ez a saga olyan fejezetekből áll, amelyek mind egy-egy, olykor brutális konfliktust dolgoznak fel a nyelvi recikláció már tárgyalt eszközrendszerével, ugyanakkor olyan szempontokat és jelentésrétegeket kapcsolnak be az „eposz” egészébe, amelyek a keserűen kritikus szemléleti távlat rezignált objektivitásával egészítik ki a művet.

Az évtizedek során összeállt műegész első ballatája természetesen signorina Richmondot mutatja be (*Descrizione superficiale della s. R.* – S. R. felületes leírása), majd nem sokkal ezután a szerző használati utasításokat ad a „hárpiahoz” (*Istruzioni per l'uso pratico della s. R.* – Gyakorlati útmutatás s. R. használatához): ebben az egységben a szakácskönyvek eljárásmódjait és szókincsét alkalmazza Balestrini, olyannyira, hogy a költemény tényleges nyelvi anyaga egy létező konyhai receptkönyv töredékeiből áll. Így többek között arra vonatkozó utasítások olvashatók, hogyan kell a „hölgyet” felvágni, lepucolni, megfőzni, ízesíteni, közben esetleg darabokra vágni, mozsárban porrá törni, hátsó lábai és ánusza közét átvágni. Teljesen nyilvánvaló, hogy a társadalmon és a személyeken elkövetett aprólékos erőszak finom és brutális mozzanatai vannak górcső alatt, azonban nem tematikus rémségükben, hanem szintén finom nyelvi-költői, egyúttal szemantikai megoldásaikban.¹⁶ A széttördelés, a talált tárgy-effekt, a mindennapos brutalitás és banalitás nyelvi eszközeinek újra-montázsolásával; másképpen szólva a verbális tényalkotással,¹⁷ amely „az eseménynek a Balestrini által mozgásba hozott képek aleatóriájában való feloldásával magával a valósággal tartható kapcsolatot is magában foglalja”.

¹³ *Le ballate della signorina Richmond*. Cooperativa degli Scrittori, Roma, 1977.

¹⁴ „Donna-uccello smontabile e ricomponibile”. ADA TOSATTI: *La signorina Richmond*, poesia in movimento. = *Resine*, No. 132/133, 2012/2–3, 185.

¹⁵ ADA TOSATTI: Nanni Balestrini: „tutto in una volta”. In: NANNI BALESTRINI: *Antologica, Poesie 1958–2010*. Mondadori, Milano, 2013, XVII.

¹⁶ Umberto Eco megjegyzése szerint a receptkönyv signorina Richmondra irányuló instrukcióit De Sade márkí színei élénkítik. UMBERTO ECO: *Stele per Balestrini*. In: NANNI BALESTRINI: *Con gli occhi del linguaggio*. Mudima, Milano, 2006, 33.

¹⁷ „...la dissoluzione dell'evento nell'aleatorità delle immagini attivate da Balestrini trovano essenzialmente nel *fatto verbale* in sé concluso un rapporto pratiocabile con la realtà.” NIVA LORENZINI: *Il presente della poesia*. il Mulino, Bologna, 1991, 51

A nagyszabású költői kompozícióba bekerülnek a lassítás, a késleltetés, a lírai oldás technikái, így például a virtuózan alliteratív, avantgárd típusú szövegalkotás mintadarabja, az *Oh come è bella la signorina Richmond* (Oh mily gyönyörű s. R.). A ballaták során – természetesen a jelzett nyelvalkotási technikák és eszközök révén – a kor egyes történelmi (akkor politikai vagy kulturális) szereplői is tematizálódnak: így például az OKP főtitkára, Enrico Berlinguer, vagy Giulio Andreotti, Amintore Fanfani, kereszténydemokrata pártfőtitkár, ugyanígy Asor Rosa kommunista professzor vagy az ismert politikai újságíró, Giorgio Bocca. A CGIL baloldali szakszervezet legendás vezetője, Luciano Lama külön éneket kap (*S. R. propone che i lama stiano in Tibet* – S. R. azt indítványozza, hogy a lámák maradjanak Tibetben).

A ballaták alapvető nyelvi szövetét mindvégig a következetesen végigvitt, de a legváltozatosabb eszközökkel élő nyelvi dekonstrukció és recikláció határozza meg. A szintaktikai, morfológiai, bizonyos részt grammatikai szabályrend relativizálásával, a szemantikai integritás lebontásával, illetve más nyelvképző eszközöknek (pl. alliteráció, figura etimologica, nyitott, olykor végtelenített metaforák stb.) való időnkénti alárendelésével olyan komplex költői beszéd alakul ki, amelynek célja, tartalma, ha tetszik, „üzenete” világos; ugyanakkor az érzékelésnek, az észlelésnek, a gondolkodásnak a tudatalatti folyamatait funkcionálva egyszerre képes a szubjektív világészlelés és a kollektív társadalmi tapasztalat nyelvét megformálni.¹⁸

A műegész ebből a szempontból egyik legtanulságosabb darabja a *Prudentemente la s. R. assiste mascherata alla lotta tra le due società* (S. R. okosan álarcban vesz részt a két társadalom közötti harcban). Itt a Munkanélküli kerül a társadalmi és rendőri elfogás receptúrájába, a különböző hálövetési és bekerítő manőverek, valamint a lefejezés és a tömeges eltaposás módozatai már nem a rendfenntartó erők, hanem a társadalmi kollektívum által egy másik, de a társadalomból kitagadott kollektívum megsemmisítésére irányulnak. S valóban, a hetvenes évek Olaszországában a munkanélküliség igen súlyos társadalmi probléma volt, ami az egyébként is kritikus összpolitikai helyzetben a hatalomgyakorlók számára a kommunikációs agresszió kiútját jelentette a szorult helyzetben. E helyzetek társadalmi konkrétumai változtathatók, illetve változnak (munkanélküliek, járadékoltak, társadalmi kisebbségek, droghasználók, albánok, kommunista-, illetve imperialista-bérencek, liberálisok, homoszexuálisok, gyermektelenek, migránsok stb.), a technikák azonban mindig hasonlóak, legfeljebb korszerűsödnek.

Balestrini költészetének alapvető és korszakos hozadéka az, hogy a rettenetes helyzetek nem tematikai, motivikai, érzelmi vagy morális dimenzióban jelennek

¹⁸ Ada Tosatti szerint „a metamorfózis alapelve” az, amelyen keresztül a szerző „költői gyakorlatát a politikai változás instanciáival köti össze”. ADA TOSATTI: I. m. = *Resine*, No. 132/133, 2012/2–3, 186.

meg és hatnak, hanem a szövegalkotás poliszémikus dinamikája¹⁹ kavarja fel az emberi szolidaritás napi megalázottságának tanulságait.

A Signorina Richmond sorozat folytatódik, terebélyesedik, átkígyózik az életművön. Nagyon is adekvát alteregó e költői *persona* Balestrini számára, aki hamarosan személyében is megtapasztalja a megfélemlítés, az üldözés és számkivetés passióját – ennek költői gyümölcse azonban (az elemzett work in progress későbbi folytatódásán túl) már a *Blackout*²⁰ című kötete lesz 1980-ban, amelyet az *Ipocalisse*²¹ folytat 1986-ban. Signorina Richmond pedig 1987-ben lép újra színre (*Il ritorno della signorina Richmond*).²²

¹⁹ Ada Tosatti „szemantikailag és szintaktikailag végigvitt kollázs”-ról beszél. ADA TOSATTI: I. m. = *Resine*, 191.

²⁰ *Blackout*. Feltrinelli, Milano, 1980.

²¹ *Ipocalisse*. Scheiwiller, Milano, 1986.

²² *Il ritorno della signorina Richmond*. Edizioni Becco Giallo, Oderzo (Treviso), 1987.

BALÁZS KATA

„Egy marék fiatal zseni” és egy hitehagyott nemzedék
Vázlat a képregény és a politika kapcsolatához (1977, Bologna)

I.

A hetvenes évek elejétől formát öltő és a parlamenten kívüli baloldali csoportokból összeálló, spontán szerveződő *Movimento del '77* egyik kreatív központja Bologna volt. Az alternatív zenei élet és a kísérleti művészeti egyetemi kar, a DAMS beindítása a városba vonzott számos – köztük sok nem helyi származású – alkotót és fiatal gondolkodót, és külföldi hallgatókat is. A hellenista Benedetto Marzullo által életre hívott, teljes egészében a vizuális és előadóművészeknek, valamint a zenének dedikált DAMS utat nyitott a friss elméleti iskolák, a hagyományos egyetemi tantárgyak által lefedetlen területek, elsősorban is a tömegkultúra tanulmányozása előtt – a válogatott tudós és alkotói tanári gárdában itt tanított szemiotikát Umberto Eco.

1975 májusától Bolognában jelent meg az *A/traverso*, a mozgalom kiadványa, és 1976 februárjától itt működött az ország első kalózárdíója („szabad rádiója”), a Radio Alice. A nevét Lewis Carroll regényéből kölcsönző (valamint az azt metaforaként használó Gilles Deleuze-re utaló) rádió és a gyökereit jelentő *A/traverso* nemcsak az „alternatív” szélsőbaloldali mozgalmak történetében, hanem a különféle politikai nézeteket valló és különféle társadalmi állású csoportokból álló *Movimento del '77* körül létrejött ellenkultúra kialakulásában és működésében is fontos szerepet játszott. A kiadványnak és a rádiónak (többek között az egyik szerkesztő, Bifo szövegein keresztül) – a szabad információszolgáltatást vagy a visszasságokat feltáró elleninformáció-szórást zászlajára tűzve – elsősorban a kommunikációs stratégiája bizonyult radikálisnak.¹ A Radio Alice – a nyitott szerkesztés gyakorlatának, a telefonálás lehetőségének szerkezetformáló funkciót adva – a hírérték és a fontossági sorrend hierarchiáját teljesen felborította. A hetvenes évek második felében a kommunikáció Olaszországban ugyanazon az átalakuláson ment keresztül, mint Amerikában a hatvanas évek második felében: a könnyű és olcsó sokszorosítási lehetőségek elterjedésével (a nyolcvanas években már a fénymásolásig terjedően) a kis példányszámú magánpublikációk a tájékoztatás és gondolatcsere milliárdnyi lehetősége előtt nyitottak utat, felrúgva a tömegtájékoztatás formáinak korábbi klasszifikációját. A szubverzív médiahasználat alapja az avantgárd

¹ Ld. DANILO MARISCALCO: *Dai laboratori alle masse. Le pratiche culturali del Movimento del '77 come forme dell'intellettualità diffusa*. Doktori értekezés, Università degli Studi di Palermo, 2011. FEDERICO VERGARI: *Politicomics: raccontare e fare politica attraverso i fumetti*. Tunué, 2008.

és modernista hagyományok tudatos vállalása, olyannyira, hogy az *A/traverso* és a Radio Alice – egyéb kiadványokkal, például a *Zuttal* együtt – a mao-dada kapcsolatot alkalmazta előszeretettel saját tevékenysége izmusaként. A ’77-es mozgalom tevékenysége pedig az 1968-as hagyományok örököseként a szituacionista felforgató gyakorlatból is táplálkozott, a kreativitás kultuszát erősítve, az élet és a művészeti aktivitás közötti határok eltörlését célozva meg, ahogyan azt a tüntetések során kivitelezett számos spontán akció, happening is mutatja. A politikai ellenállás és radikalizmus fokozatosan a posztmodern pastiche-nak és intertextualitásnak, az új hullám összművészeti térnyerésének és a punk fanzine „csináld magad”-esztétikájának elemeiből építkező, underground kultúrával kapcsolódott össze, amelyeknek 1975-től egyre inkább – az alakulóban lévő mozgalom alapjaitként – elfoglalt épületek, centro socialék (alternatív közösségi kultúrházak, foglalt házak) adtak otthont. Ebben a folyamatban kiemelkedő szerep jutott Bolognának, a virágzó underground központnak.

1977-ben a jobb- és baloldali aktivisták elfajuló összeütközésébe – a bolognai egyetem vezetőségének hívására – beavatkozó rendfenntartó erőkkel való összecsapások során lőtték le március 11-én Francesco Lorusso orvostanhallgatót. A kommunista vezetésű városba, melynek polgármestere ekkor Renato Zangheri volt, a kormány tankokat vezényelt, napokig fenntartva a véres zavargásokat az utcákon, és gyakorlatilag ostromállapotban tartva a várost. Ennek következtében Zangheri és a kereszténydemokrata belügyminiszter, későbbi elnök, Francesco Cossiga, az egyetem vezetésével együtt, a mozgalom legfőbb célpontjaivá váltak, Lorusso pedig az állami bürokrácia által támogatott rendőri erőszak áldozatainak ma is ható jelképeként vonult be a baloldali mozgalmak kollektív tudatába, egész Olaszországon végighullámozó felindulást eredményezve. A március 11-i eseményekről a Radio Alice sugározta a híreket, egyfajta non-stop hírrádióként működve, a betelefonálók folyamatos beszámolóit továbbítva a rendőri csoportok mozgásáról és az eseményekről, míg március 12-én be nem zárták. Ugyan szinte azonnal újraindult más néven, de történetét ettől kezdve a folyamatos bezárások és újraalakulások tagolták.²

A felforgató médiahasználat gyakorlatába illeszkedett az országban évtizedek óta népszerű képregény, az a – korábban a kereszténydemokrata és kommunista ideológiai alapú kultúrharc viszonylatában semleges – terület, amelyet a hetvenes és nyolcvanas évek során a legkülönbözőbb szerzők használtak politikai-ideológiai kommunikációs eszközként. A hatvanas évek során bekövetkező műfaji változások a nem egyszer tabudöntögető és a magas művészet rangjára törekvő „szerzői képregény” megszilárdulását hozták magukkal, amelyet egy néhány alkotóból

² COLLETTIVO A/TRAVERSO: *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovskij: testi per una pratica di comunicazione sovversiva.* (Szerk.) L. CAPPELLI – S. SAVIOTTI. L’Erba Voglio, Milano, 1976; újra megjelent az alábbi címen: *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva.* (Szerk.) F. BERARDI – E. GUARNERI. ShaKe, Milano, 2002.

álló csoport – akiket Filippo Scòzzari „egy marék fiatal zseni”-ként definiált ön-életrajzi könyvében³ – forradalmasított a hetvenes évek második felében, szintén az emilia-romagnai egyetemi városban. Olaszországban a képregény fejlődésére és a jelennel való folyamatos kölcsönhatására befolyással volt az, hogy már a hatvanas évek folyamán tudományos szinten foglalkoztak vele olyan kutatók és írók, mint Umberto Eco (*Apocalittici e integrati*, 1963), Italo Calvino és Dino Buzzati (*Poema a fumetti*, 1969). Ezek a szerzők nem csupán a nyelvészet, a társadalomtudomány és a szépirodalom irányából közelítettek a képregényhez, hanem legitimálták is azt. Ennek köszönhető, hogy Olaszországban a hazaihoz képest jóval intézményesebb elemzési szempontokkal rendelkezik e műfaj, amelynek újabban a radikális mozgalmak kommunikációs stratégiájában betöltött szerepe is vizsgálat tárgyát képezi.

II.

Az olasz képregényre alapvetően az amerikai *comics* gyakorolta a legnagyobb hatást egész története során: az amerikai képregény – néhány évnyi tiltástól eltekintve a fasizmus idején – folyamatosan áramlott Itália illusztrátoraihoz, alapvetően az irodalmi interpretáció és a kaland-képregény vagy ifjúsági képregény műfajai mentén alakítva a *fumetti* történetét.⁴ A hatvanas évek során a műfaj gazdagodott a *fumetto nero* gótikus ikonográfiájának és a 16 éven aluliak számára tiltott képregénynek a megjelenésével. Ezek a műfajok egyértelműen a tömegkultúra rétegeinek termékei, amelyek megmutatják az olasz társadalom változásait a gazdasági fellendülést hozó ötvenes-hatvanas évek fogyasztói és kommunikációs szokásaiban: a képregény hatókörének nagyságát olyan tabuk felszámolásában betöltött szerepe példázza, mint amilyen a szexualitás. A műfaj a ponyva-képregény és az újság-melléklet hagyományából 1965-ben lépett ki végleg, amikor is megjelent az első, tisztán a képregénynek szentelt magazin Olaszországban. A képregényről tartott kerekasztal-beszélgetéssel induló *Linus* az alapvetően nemzetközi – főleg amerikai és francia (köztük a korszakos jelentőségű Moebius) – képregény-kultúra legjelentősebbjei mellett a szerzői képregény felé a legnagyobb lépéseket tevő olasz szerzőket (Hugo Pratt, Dino Battaglia) publikált. A kísérletező és a megszokott olvasói ízlésén gyakran kívül eső alkotásokat az *Alter Linus* nevű betétjében publikálta 1974-től. Az első tisztán underground képregény-magazin

³ FILIPPO SCÒZZARI: *Prima pagare poi ricordare. Da Cannibale a Frigidaire. Storia di un manipolo di ragazzi geniali*. Coniglio Editore, Roma, 2004.

⁴ A képregény történetéről, az 1977-es események és a képregény kapcsolatáról, kiadványokról és szerzőkről ld. SIMONE CASTALDI: *Drawn and Dangerous. Italian comics of the 1970s and 1980s*. University Press of Mississippi, Jackson, 2010. illetve DANIELE BARBIERI: *Il fumetto in Italia*, előadás a Contemporary Italy: The Construction of Identities című nemzetközi konferencián, Warwick University, 1995. október 28. (Utolsó belépés: 2015. november 15.) <http://www.danielebarbieri.it/texts/IlFumettoInItalia.pdf>

a kritikus 1977-es évben indult a Scòzzari által említett fiatal művészek kollektívájából. A *Cannibale* (Kannibál) nevű, a francia dada-szürrealista Picabia *Le Cannibale* elnevezésű lapjának visszhangját címében hordozó magazint Stefano Tamburini alapította, és hamarosan olyan szerzőkkel együtt készítette és szerkesztette, mint Massimo Mattioli, Tanino Liberatore, Scòzzari és az *Alter Alter*ben (az *Alter Linus* utódjában) megjelenő Andrea Paziienza. A futurizmusban, a dadaizmusban és a szürrealizmusban gyökerező, pop art-tal átítatott *Cannibale* kilenc számot élt meg. 1980-ban átadta helyét a nagyrészt hasonló, Vincenzo Sparagnával kiegészülő törzsgárdával, de egyúttal széles alkotói körrel működő *Frigidaire* (Hűtőszekrény)-nek, a posztmodern képregény azon fórumának, amelynek lapjai a kortárs magas művészet és a tömegkultúra találkozási pontjait őrzik a korszakot annyira jellemző high & low jegyében. (Többek között Achille Bonito Oliva személyén keresztül, aki írt a lapba, sőt, Scòzzari egyik sorozatáról is cikket tett közzé.) A *Cannibale* mellett – 1978 és 1981 között – ez a csoport állt a kíméletlen-szatirikus *Il Male* (A rossz) hetilap mögött is. A *Male* számos, felháborodást kiváltó sajtóbotrányt tudhatott a magáénak, nagyrészt az ismert újságok címlapját utánzó álhírei miatt, amelyeket ma médiahekknek neveznénk. Ezek között szerepelt a Rómában kisebb botrányt okozó, egy országos sportlap címlapját utánzó „tájékoztatás” egy focimeccs eredményéről (miszerint Argentína megverte Olaszországot), vagy az Ugo Tognazzi „elfogásáról” született fénykép és hír, amely szerint a népszerű színész a Vörös Brigádok vezetője. Ez utóbbi „játékba” maga a főszereplő is belement, pózolt a megrendezett fényképen a – természetesen nem valódi – csendőrök mellett. Több baloldali mozgalom militarizálódásának folyamata Aldo Moro tragikus végkimenetelű elrablása során tetőzött. Ebben az időszakban a Malét baloldali olvasói részéről is érték kritikák a főként Pazienzától származó rajzok és montázsok miatt, amelyek iróniával hívták fel a figyelmet Moro mártírként való feltüntetésére a korabeli médiában, de amelyek a részvétlenség és cinizmus vádjával is könnyen voltak illelhetők.

III.

A képregény lehetőségeit a végső határokig tágító bolognai csoport tagjai között szerepelt a fiatal Andrea Paziienza, akinek egy, 1977-hez szorosan kötődő sorozatával érdemes részletesebben is foglalkozni. Pazienzát az olasz underground kultúra a mai napig a rock-zenésznek kijáró rajongással övezi: a romantikusan érzékeny, kontrollálhatatlan és öntörvényű művész modernkori zsenikultuszával. Ezt egyébként – a rá jellemző, narcizmussal vegyes öniróniával – maga az alkotó is megjegyezte egy, a *Frigidaire*-ben megjelent képregényében: „Paziienza a legjobb [...] gyakorlatilag egy rock-sztár.” Szerteágazó tevékenysége – amelybe filmplakátok (köztük Fellini *A nők városa* című filmjéhez készült munkája) és lemezborítók tervezése, a tanítás, alkalmazott grafikai kampányok, színházi munkák

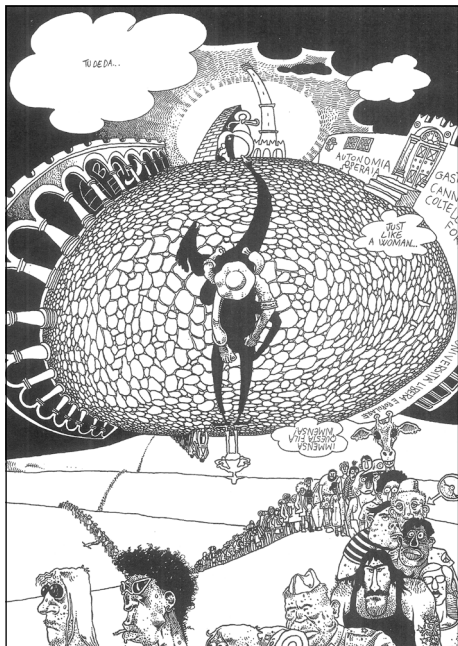
és a festészet is beletartozik –, érzékenysége nemzedékének kreativitás-kultuszát visszhangozta, az önpusztító zseni mítoszát pedig 1988-ban, fiatalon, heroin-túladagolás miatt bekövetkezett halála is erősíti (hasonló módon hunyt el két évvel korábban Tamburini is). Képregényeit újra kiadták; a dokumentum- és interjúfilmek mellett friss, vaskos albumokban szerzői hagyatéka megismerhető. A filmek között szerepel Stefano Mordini *Paz'77* című, 2001-ben készült alkotása, a Radio Alice körüli csoport egykori tagja, Renato De Maria 2002-ben készült *PAZ!* című filmje pedig Pazienza biográfiájának és a képregény-szereplőivel (alteregóival) történt eseményeknek álomyszerű vegyülete.

Pazienza Marche tartományban született 1956-ban, de gyerekkora nagy részét Pugliában töltötte. Pescarában járt művészeti középiskolába, és itt vett részt az első kiállításokon, itt ismerkedett meg Tanino Liberatoreval is, itt kezdett képregényeket rajzolni és írni, az alkalmazott grafika és az illusztráció, az avantgárd és pop art esztétika iránt érdeklődni. Pazienza a diákmozgalmak legforrongóbb időszakában járt egyetemre Bolognában, ahol a mozgalom kreatív szárnyán találjuk: 1974-ben iratkozott be a DAMS-ba. A legturbulensebb időszakban, 1977 februárjában kezdte el első, hírnevét megalapozó, *Le straordinarie avventure di Pentothal* (*Pentothal csodálatos kalandjai*)⁵ címet viselő képregény-sorozatát (1981-ig jelent meg). A sorozat címe az ifjúsági és szuperhős-képregények ironikus visszhangját adja, míg főszereplője, Pentothal neve a katonai célokra használt igazságszérumra utal. A figura szerzői alteregók, hasonlóan a többi Pazienza-sorozat főszereplőjéhez, bár itt a narrátor és a szereplő sem válik el élesen. Pentothal életét alapvetően az egyetemi mindennapok határozzák meg, az érzelmi problémákkal való megbirkózás gondjai, szakítás, szerelem, a menzai sorban állás, pénztelenség, az előadások, bulik, koncertek, barátok, szülők, albréletek (1–2. kép).⁶ Ugyanakkor megjelenik a Pazienza számára később a *Cannibale* lapjain is meghatározó téma, a drogoké, a tudatmódosító szereké. Pentothal története fragmentált és montázs-szerű, határozott cselekmény nélküli, de megindítóan költői és szubjektív. A szubjektív vizuális napló szinte álomnaplóvá válik a lapjain, a szürrealista képzettársítások mentén öltve formát. Nemcsak merész, a legkülönbélebb rajzstílusokat variáló, karneválszerű vizuális asszociációk erősítik ezt. A bolognai mozgalmat jellemző eklektikus kiadványokból, a dadában és a futurizmusban gyökerező és a nyelvvel is kísérletező bolognai art rock zenekarok (Skiantos, Gaznevada) dalszövegeiből és performance-koncertjeiből, valamint a Radio Alice szerkesztőinek metatextuális beszédmódjából ismert bravúros nyelvi invenciók Pazienza elbeszélőstílusának jellegzetességei közé tartoznak. Pazienza saját nyelvében a – különféle idegen nyelvekkel kevert – kényes irodalmi olasz olvad össze a hierarchia alján lévő dialektusokkal (ebben is a high&low problémáját vetve fel), a blablával és az automatikus írás szintaxis-nélküliségével. A destrukurált lapok, különösen az egy oldalt egy rajzzal betöltő dara-

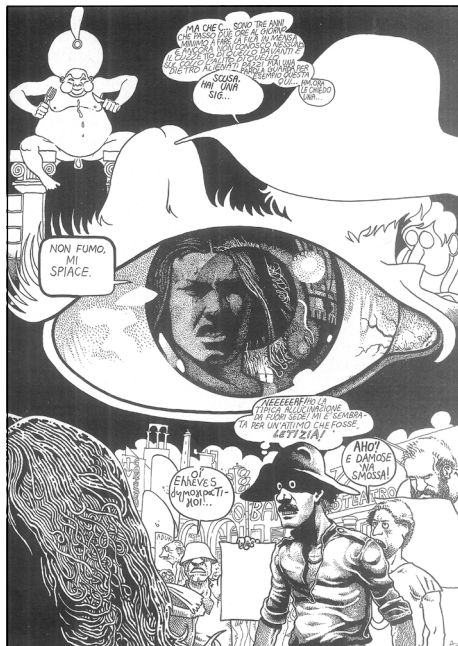
⁵ Ld. ANDREA PAZIENZA: *Le straordinarie avventure di Pentothal*. Fandango libri, Roma, 2011.

⁶ A képek forrása: ANDREA PAZIENZA: *I. m.*

bok a megértés lehetőségeinek módját billentik ki a megszokott sémákból, és több olvasási irányt kínálnak fel, egyúttal felidéznek a mozgalom kiadványainak vizuális jellemzőit, a kollázszerű struktúrát, a különböző minőségű és jellegű kézírásokat, feliratokat, képeket összekapcsoló szerkesztést.



1. kép



2. kép

Pentothal álmainak, delíriumos állapotainak intenzitásával, valamint álomszerű gondolatfolyamaival kerül szembe a keserű ébrenlét, amitől menekül. A háttérben folyamatosan beszűrődnek az egyre viharosabbá váló események, a forrongás feszültsége, a mozgalom, a tüntetések, gyűlések, egyetemfoglalások. Pentothal depresszív létezésének negatívja rajzolja ki a körülötte forradalmi lázban égő világ történeteit. Mindig és mindenhol jelen van, mint a nagy hagyományú csavargó-regények hősei, de marginális jelenléte és részvétele harcos aktivista társai között sokkal inkább a *no future* jegyében történik, mintsem a '68-as forradalmi lelkesedés örökösének példázataként. Egy introvertált, elidegenedett, sodródó, kiábrándult és hitehagyott nemzedék portréját rajzolja ki, amelynek legfőbb eszközei az idézőjel és a rendszerint mindennek fityiszt mutató ironia.

Ennek oka a mozgalom szociokulturális környezetében keresendő: a hetvenes évek átalakuló, krízisek között bukdácsoló társadalmi-gazdasági viszonyai miatt a kollektíva dogmatikusságát elvető szkepticizmus individualizálódáshoz

vezetett, elválasztva a mozgalmat a '68-as diákmozgalmak első, jóval inkább intézményközpontú, kollektívában gondolkodó hullámától. Pentothal nyolcvanas években megjelenő, felnőttkori „változata”, a végletekig kiábrándult, öngyilkosságot fontolgató, heroinista képregény-rajzoló, Pompeo sorsa ennek a következő ményeit hordozza – a verbalitást a filccel készült rajzok elé helyező, de a stílusbravúrokat és a kisajátítás nyelvi gyakorlatát a kezdetekhez hasonlóan folytató sorozat lapjain. Ezzel kapcsolódik össze az a lap is, amelyen a szüntelen narráció egy kiragadott pillanatában a Lotta Continua jelképével, a monumentális ökölbe szorított kézzel a pescarai harcos aktivista múlt idéződik fel. Ugyanezen a lapon a gondolkodás, az asszociáció-láncolat szinte pszichologizáló szándékú rekonstrukciója – a képregény (Scott McCloud szerint) kettős, narratív és vizuális természetéből következő, a hézagok, láthatatlan dolgok megjelenítésére való képességet kihasználva⁷ – a tehetségesnek tartott iskolás, Andrea Pazienza önróniával teli megidézésével gyermekkori emlékeket hív elő. A sorozatban – a *Cannibale* körüli alkotói gárda más tagjaihoz, mindenkelőtt Scòzzarihoz és Mattiolihoz hasonlóan – Pazienza is kísérletezik (az előző évtizedben Guido Crepax által a legendás Valentina-sorozatban alkalmazott) kinematográfiai megoldásokkal, a képkivágat kameraállást utánzó variálásával, egy-egy hosszabb vagy rövidebb snittnek a képregény szekvencialitásába való átültetési lehetőségeivel.

A sorozat egyrészt a szerző nemzedékének kulturális inspirációit tárja fel enciklopedikus igénnyel. Amerikai kult-írók, Frank Zappa és a Ramones, klasszikus olasz költészet és ifjúsági képregények, kortárs filozófia sorakozik a könyvespolcon, szól a hangszórókból. A vizuális inspirációk között Munch, Mantegna és Andy Warhol művészetének elemei pszichedelikus, infernális kavalkádban, és mindezt ironikus összekacsintásokat, kiszólásokat megjelenítő elemek kísérik a lapok sarkaiban megjelenített figurákban és szövegrészletekben. [„Tilos a hirdetések elhelyezése”-figyelmeztetés a teleragasztott, jellegzetes bolognai porticón, Pier Paolo Pasolini-utcanévtáblát utánzó falragasz, a Radio Alice figyelemmel kísérésére felhívó feliratok, graffitik (3. kép)]. Ugyanakkor Pazienza feltárja a jobb- és baloldali fiatalok összecsapásaival tarkított időszak történetét, a gyűlések eseményeit, pontosan számol be a hírekről, és dokumentatív igénnyel valós személyeket, helyszíneket rajzol bele a történesekbe.

A fantázia, a fikció és a riporter hűség egyszerre jelenik meg a Pentothal lapjain, amelyek közül különösen fontos az első rész utolsó lapja. Pazienza a rajzokat nem sokkal Francesco Lorusso halála előtt adta le az *Alter*nek, de a lapzárta után érkezett hír szerkesztői gyakorlatát alkalmazva, azonnal kicseréltette az utolsó oldalt az események tükrében megváltoztatott lapra (4. kép). Ezen a főszereplő saját kívülmaradása iránt érzett önváddal és büntudattal hallgatja a Radio Alicét,

⁷ SCOTT MCCLOUD: *A képregény felfedezése*. Ford. Bánföldi Tibor – Kepes János. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2007. Idézi: DUNAI TAMÁS: A képregény mint médium. = *Szépirodalmi figyelő* 2013/4., 27–34. (Utolsó belépés: 2015. november 15.)



3. kép



4. kép

ahogyan az gyűlésre hívja a hallgatókat, miközben – a montázs-szerű szerkesztésmódnak megfelelően – a rádióadás fragmentált szövege alatt, a kép alsó terében füstfelhőben rajzolódik ki egy tank csőve, a várost elöntő szlogen kíséretében: *Francesco è vivo e lotta insieme a noi* (Francesco él, és velünk együtt harcol). Pazienza a rajzokhoz fűzött jegyzetében alkotói szerepben lép ki a szereplők és a narratíva rétegzett viszonyrendszeréből, leírva a képek cseréjének szükségességét, a leadás körülményeit, és hangsúlyozza, hogy nem volt tudatában az 1977-es események jelentőségének, azokat csak átmeneti fellángolásnak tartotta. Danilo Mariscalco⁸ olvasatában a rajz a felébredés pillanatát rögzíti, a saját feladatra, így az arra való rádöbbenést, hogy a művészet le van maradva a valóságtól. Mint egy újságíró vagy fotós tudósításában, a részvétel és a szolidaritás kifejezésének türelmetlensége süt át a sorokon. Pazienza fontos megállapítást tesz a képregény és az újságírás különbségeiről – nyilván a „real-time” információfeldolgozás eléréseire gondolva –, egyúttal felhívja a figyelmet saját szerzői szerep szerepfelfogásának kettősségére is.

⁸ DANILO MARISCALCO: *Transizione e risveglio nell'immobilità. Un'immagine di Andrea Pazienza*. (Utolsó belépés: 2015. november 15.) <http://www.roots-routes.org/?p=8753>

Konceptuális költészet? Szöveg és kép összefüggései a hetvenes évek olasz konceptuális művészetében

Az olasz konceptuális művészet a műfaj egyetemes művészettörténetén belül sajátos utat járt be. A hatvanas években elindult fejlődés nyomán a hetvenes évek-re kialakuló művészeti kifejezésmód olasz nézőpontból értelmezi újra az amerikai gyökerű irányzatot. Szöveges elemeket használ, de a műtárgy teljes elanyagtalánítása helyett önreflexív műalkotásokat hoz létre. Kép és szöveg egysége a képzőművészetben egyre erőteljesebben jelenik meg, a konceptuális művészet a hatvanas évektől párhuzamosan fejlődik az olasz kísérleti költészet páratlanul gazdag tendenciáival. Hogyan kerül a művészet látókörébe a szöveg mint építőelem?

A konceptuális művészet kezdetét Joseph Kosuth 1965-ös, *Égy és három szék*¹ című, emblemikus munkájához szokás kötni. A mű egy összecsukható fa szék, annak kinagyított fényképe és az értelmező szótár „szék” szócikkének együttese. Itt kézzelfoghatóan jelenik meg Kosuth hitvallása: *a mű maga az ötlet, vagyis nem a megvalósítás*, hanem a kreatív elgondolás hordozza a műalkotás értékét. A szemléletmód kiegészül a művészet „anyagtalánításának” igényével: a műnek nem kell megvalósulnia ahhoz, hogy létrejöjjön. Korábban a művészet története során nem volt példa ilyen radikális elhatárolódásra a jelenségek megjelenítésétől. Megszűnik a kapcsolat a művészetben „reprezentált” tárgy, jelenség, illetve a reprodukálni kívánt valóság között. A kreatív alkotói folyamat megszabadul az interpretáció kényszerétől, és a materiális megvalósítás nem generál többé pszichológiai és ideológiai előítéletekhez kötött értelmezést.²

Kosuth számos munkája épül erre az elvre, az idő, az anyag és az egyén kérdései foglalkoztatták. Az amerikai konceptuális művészet másik jelentős alakja, Sol LeWitt, találóan fogalmazta meg³ a lényegét: az ötlet egyfajta gép, amely megvalósítja a művészetet. („The idea becomes a machine that makes the art.”) A konceptuális művészet nem illusztrál elveket, hanem maga az elv, minden szellemi folyamat részt vesz benne. Nem hagyományos értelemben vett művészeti tendenciáról van tehát szó, inkább sokféle, de egy irányba ható kezdeményezést értünk

¹ One and Three Chairs. The Museum of Modern Art (MoMA)

² PAOLA BONAMI: Discorso e controdiscorso dell'arte concettuale. In: *Anni 70 Arte a Roma*. Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Iacobelli Editore, 2013, 42.

³ SOL LEWITT: Paragraphs on Conceptual Art, 1967. = *Artforum* Vol. 5, no. 10, Summer 1967.

rajta.⁴ Fontos jellemzője, hogy nem épít az alkotó „mesterségbeli” tudására,⁵ műveléséhez nem szükséges képzőművészeti előképzettség.

A hetvenes években Olaszországban kifejlődött konceptuális művészet az amerikai példából (is) táplálkozik, de más irány jellemzi. Bár az amerikai gyakorlatban is megjelenik szöveg, itt elsősorban „aktív képaláírásként” utal az esetleg háttérben maradó műre. Más szóval: a cím értelmezi, megjeleníti, befejezi a művet. Az amerikai, tautologikus szerkezetű művészeti kifejezésmóddal szemben (gondoljunk csak *On Kawara* vagy *John Baldessari* monomániás alkotásaira) az olasz változat személyesebb.⁶ Letisztult formákra koncentrált, és gyakran szavakkal utal a mögöttes tartalomra. Az évtized során az olasz művészeti közegben új nézőpontok kerültek elő: a kommunikációs technológiák hatásának vizsgálata mellett a művészet – a konceptualitás eszközeivel kísérletezve – önmagára is reflektált.⁷ Szó és kép kapcsolatának elemzése során a nyelvi elem vizuális megformáltsága vált érdekessé. Hogyan emelhető be a nyelv mint struktúra az önmagát értelmező konceptuális művészet világába? Milyen szerepet tölt be a szöveg az ötletként megszülető alkotásban? A kísérletezés forrása a konceptuális művészet és a verbális részleteket használó kifejezésmód közötti interakció. E kérdéskörön belül ezúttal a nyelvi elem funkcionálisával és fejlődésével foglalkozom, Vincenzo Agnetti és Alighero Boetti munkái kapcsán.

A verbális elemek beemelése a vizualitás közegébe a konceptuális művészettel párhuzamosan fejlődő kísérleti költészet szempontjából is érdekes. Betűk és szavak eltérő módon jelennek meg az olasz konceptuális művészet képviselőinél. A szöveges elem szerepe eredetileg a mű értelmezésének megkönnyítése volt, a képaláírás tette teljessé a művet – más szempontból maga a szöveg volt a mű. Ahogy a művészet teljesen elszakad a valóság visszatükrözésének igényétől, a szöveg egyszerre nagyobb szerephez jut. Elio Franzini⁸ azonban felhívja a figyelmet arra, hogy itt nem a nyelv hagyományosan lingvisztikai vagy szemiológiai értelmében felfogott használatával van dolgunk. Átmeneti szakasz ez a jelekre épülő művészeti kifejezésből egy másik felé, amely nem a mű anyagi (fizikai) megnyilvánulásának eltörlését célozza, hanem „az esztétikai tapasztaláshoz kapcsolódó projektálás problémás kérdéseire” fókuszál.⁹ A konceptuális művészet tehát nem saját, elidegeníthetetlen nyelvi megjelenését erősíti, épp ellenkezőleg,

⁴ FRANCESCO TEDESCHI: Il linguaggio del linguaggio. La parola tra immagine e azione negli anni Settanta. In: CRISTINA CASERO – ELENA DI RADDÒ (Szerk.): *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*. Postmedia Books, Milano, 2015.

⁵ SOL LEWITT: *I. m.*

⁶ EUGENIO VIOLA: Vincenzo Agnetti

⁷ FRANCESCO TEDESCHI: *I. m.*

⁸ ELIO FRANZINI: La parola come fatto artistico. In: ILARIA BONOMI – LUCA CLERICI (Szerk.): *Parole & immagini: tra arte e comunicazione*. Accademia University Press, Torino, 2013, 25.

⁹ *Ibidem*.

a művészet „lefordíthatatlanságát”¹⁰ hangsúlyozza, ami meggátolja, hogy nyelvi fogalomként értelmezzük a műalkotást. Ez az első látásra értelmezhetetlen ellentét Kosuth filozófiájának tükrében válik befogadhatóvá. „A jelentés maga a használat”, vagyis a nyelv a művészet közegében nyelvi játékként jelenik meg, nem kell értelmeznie, igazolna saját magát.¹¹ Tehát jelentéssel vagy önálló értelemmel sem kell rendelkeznie. A szöveg kiszakad eredeti kontextusából, és az új – művészeti – közegében csak az itt érvényes szabályoknak kell megfelelnie. Ennek fényében érthetővé válik a konceptuális művészet eltávolodása az esztétikai kifejezéstől: a művészet maga az ötlet, nincs szüksége figyelemfelkeltő vizuális megfogalmazásra. „Conceptual art is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions.” („A konceptuális művészet a néző agyát szólítja meg, nem a szemét vagy az érzelmeit”) – ahogy Sol LeWitt¹² mondja.

Ettől a radikálisnak nevezhető felfogástól némileg eltér az olasz művészetben meghonosodott konceptuális felfogás. Alighiero Boetti, bár hangsúlyozza, hogy nem minden alkotását ő hozza létre a saját kezével, műveinek vizuális megfogalmazása igen jellegzetes. A művész emblematiszta mondatai közé tartozik: „Mano libera, pensieri sciolti”,¹³ vagyis: „szabad kéz, szárnyaló gondolatok”. Ez a felfogás a konceptuális művészet alapgondolatára rímel, de Boetti munkamódszerének megértése szempontjából is jelentősége van. A hatvanas évek közepétől az *Arte Povera*-nak nevezett irányzat¹⁴ áll a legközelebb a szellemiségéhez. Ipari alapanyagokkal, vassal, fával, eternittal dolgozik, szobrászattal és installációval kísérletezik. Már az évtized végén a konceptuális felfogás felé fordul. A jelenlét és az időbeliség kérdései foglalkoztatják, valamint a művészetben megjelenő nyelv és a szöveges kifejezés lehetőségei érdeklik.

A hetvenes évektől rendszeresen utazik Afganisztánba, a keleti kultúra inspirációja nyomán születik meg a Boetti védjegyévé vált fali-szöttek sorozat. Később helyi asszonyokkal fog együttműködni, és egy kis szövőüzemet alapít Moszulban, ahol iránymutatása alapján afgán asszonyok szövik a világtérképet az országok zászlóival megjelenítő szötteket. Az átalakuló világkép lenyomataként újabb és újabb változatok születtek a világszönyegből. E munkák kapcsán beszél Boetti a „kézenfekvő valóság” és a művészi szándék kapcsolatáról:

„A Szöttek-térkép számomra a szépség maximuma. Ehhez a munkához én semmit nem tettem, nem hoztam döntéseket vele kapcsolatban, úgy értem: a világ olyan, amilyen, és nem én alkottam ilyenné, a zászlók olyanok, amilyenek, és nem

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² SOL LEWITT: *I. m.*

¹³ STEFANO BARTEZZAGHI: *Le mani di Boetti*. Doppiozero.

¹⁴ Germano Celant az 1967-ben Genovában *Arte povera – Im spazio* címmel megrendezett kiállítás kapcsán fogalmazza meg az új művészeti kifejezés mód jellemzőit.

én terveztem azokat, tehát egyáltalán semmit nem csináltam; amikor az alapötlet felmerül, a többi már nem döntés kérdése.”¹⁵

Az ötletként felfogott alkotás szellemisége találkozik a látványos kézműves technika misztikumával. Nem vegyitizta konceptuális művészet ez, ahogyan azt Sol Lewitt és Kosuth értette, mert Boettinél a vizuális megfogalmazás – és a kivitelési folyamat – épp olyan jelentőséggel bír, mint a művészi elképzelés. Mégis kötődik a szellemi művészethez: Boetti ötlete hosszú távú koncepcióvá nőtte ki magát az évek során: az alkotó többször visszatér a szöttes-technikához. A hetvenes évek elején azonban új kifejezéssel kísérletezik: golyóstollal készült, nagyméretű munkái már egyértelműen az *olasz konceptuális művészethez* köthetők. Külön kifejezést alkotott az „ononimi”-sorozathoz (az elnevezés az *anonim és a homonima* szavakból származik), amellyel a *nem-saját-kezűleg létrehozott*¹⁶ alkotásaira utalt. A golyóstollas munkákon megjelenő szavak, betűk a kép szerves részeként hozzájárulnak az értelmezéshez. A kék, piros vagy zöld színű golyóstollal aprólékosan kiszínezett hatalmas táblák már-már megszálott monotonitása igéző erejű. Az alkotó elme akkor is Boettié, ha ezt a minuciózus munkát nem ő végzi. „Az alkotás maga az ötlet” – visszhangzik Sol LeWitt kijelentése a tablóról. Az aprólékosságból kiépülő monumentalitás sajátos kapcsolatba kerül a konceptuális elvekkel. A tömörszerű felületen a szavak kiemelkednek a nagy kékségből, így a szó válik a kép lényegi tartalmává. A látvány és verbális üzenet szétbonthatatlan egységként hat a nézőre.

A hetvenes években az olasz experimentális költészetnek a vizuális kifejezést a középpontba állító ága két fő vonalon halad. A *Gruppo70* (Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Lucia Macucci, Stelio Maria Martini) a reklámok és a tömegkultúra látványvilágának és banális üzeneteinek kifigurázásával „ellenreklám-költészetet” hoz létre. A másik ág a szorosan vett jel-központú konkrét költészet felé fordul.¹⁷ Martino Oberto, Ugo Carrega a „szimbiotikus írással”, Adriano Spatola pedig (a zergifékkal) a költői kifejezés sűrítésére törekszik. A konceptuális művészet is hasonló célért dolgozik: figyelemfelkeltő vagy szemet gyönyörködtető megoldások helyett a nézőt szellemi kihívások elé állítja. Itt kapcsolódik a vizuális költészeti kísérletekhez a gondolat-központú művészeti szemlélet. Eltérő kifejezésmódokkal találkozunk a konceptuális művészet terén, ezek között jelentős szerepet tölt be az írás újraértelmezett használata. Az olasz színtéren a verbo-vizuális és konceptuális kísérletezés összefonódik, mindkét területen az „új írás” művészeti lehetőségeit

¹⁵ „Il lavoro della Mappa ricamata è per me il massimo della bellezza. Per quel lavoro io non ho fatto niente, non ho scelto niente, nel senso che: il mondo è fatto com'è e non l'ho disegnato io, le bandiere sono quelle che sono e non le ho disegnate io, insomma non ho fatto niente assolutamente; quando emerge l'idea base, il concetto, tutto il resto non è da scegliere.” (Alighiero Boetti, 1974) BOATTO – GUIDO NATTI (Szerk.): *Alighiero & Boetti*. (Cat. mostra.) Edizioni Essegi, Ravenna, 1984.

¹⁶ STEFANO BARTEZZAGHI: *I. m.*

¹⁷ VINCENZO ACCAME: *Il segno poetico*. Edizioni d'Arte/Zarathustra, Milano, 1981, 152.

vizsgálják az alkotók.¹⁸ Közelebről az írás teremtő aktusán kívül annak gyümölcse, a szó kerül az érdeklődés középpontjába. A szó újrafelfedezése tehát több fronton zajlik a hetvenes évek olasz művészetében. Kísérleti költészeti szempontból érdekes a jelközpontú, „szimbiotikus” írás, amely a szó szerepének kitágításával foglalkozik. Hogyan válik a köznapi jelentéssel bíró szó szemiotikai értelemben többszintű, vizuális megformáltságában jellegzetes építőelemévé a költészetnek? Milyen jelentésekkel gazdagodik egy szótöredék, ha kiemeljük megszokott közegéből? Az írás gesztusa a performativitás hatásán a költészet kifejezőeszközüvé válik, a képi és verbális jelek egyetlen integrált elemként működnek.

Vincenzo Accame átfogó elemzésében a konceptuális művészet és a kísérleti költészet irányzatai közötti összekötő kapocsként az írást és a szó vizuális elemként újraalkotott használatát határozza meg. Mivel a konceptuális művészet alapja az ötlet, amely nyelvi struktúrák segítségével válik leírhatóvá, a gondolat közlésének eszköze a kommunikáció. A költészethez hasonlóan a szó írás formájában (képében!) válik megfoghatóvá és művészileg értelmezhetővé. Így a konceptuális művészet redukciós szándéka a verbális jelek – szavak – használatával egyszül ki. Ahogyan a kísérleti költészetben is a szó – köznapi jelentésén túllépve, vagy attól függetlenül – a művészet párhuzamos univerzumában új szerepet tölt be.

Ugo Carrega 1974-ben teszi közzé a *Művészet mint a művészet tudománya*¹⁹ című, kiáltványszerű írását, amelyben a „szellemi tevékenységként felfogott művészet” elérését fogalmazza meg célként. Itt is megjelenik az írás sokrétű szerepe a kultúrában, Carrega ezeket a kommunikációs funkciókat kívánja felülmúlni. A művészettudományként felfogott művészet megvalósulása az *Új írás (Nuova Scrittura)*, amely az oralításban létező nyelvek és az írott nyelvi formák egyesítésére törekszik. Kísérletezési területe a nyelvi kifejezés alapja, a szó jelentő- és jelentés-funkciójának szétbonthatatlan egysége, tárgyasított, jelként felfogott szó-egység. Az *Új írás* a jelként-létezésre koncentrál, az alfabetikus, grafikai, nyelvi jel a költői megnyilvánulás tárgya és eszköze. A kísérletezés széles horizonton folyik tovább a hetvenes évek során, a költészetben és a vizuális művészetek terén egyaránt.

Vincenzo Agnetti a korszakban kialakuló olasz konceptuális művészet (amely inkább analitikus művészet néven volt ismert)²⁰ közegében egyéni megközelítéséről vált ismertté. Az íráshoz és a szöveges elemekhez kapcsolódva Agnetti a szélsőségekig vitte a kifejezés *gondolatbeliségét*. A *Libro dimenticato di memoria (Emlékezetből elfelejtett könyv)*²¹ a konceptuális művészet egyik kiemelkedő pont-

¹⁸ VINCENZO ACCAME: *I. m.*

¹⁹ UGO CARREGA: *Arte come scienza dell'arte*. In: VINCENZO ACCAME: *Il segno poetico*. Edizioni d'Arte/Zarathustra, Milano, 1981, 159.

²⁰ FILIBERTO MENNA: *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*. Einaudi, Milano, 1975.

²¹ Eredetileg az 1969-es művet a *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* (Pallazzo delle Esposizioni 1970–71, kurátor: Achille Bonito Oliva) című kiállításon volt látható, majd a hetvenes évek olasz művészeti életét rekonstruáló kiállításon is megjelent (*Arte a Roma, Anni 70*, Palazzo delle Esposizioni, kurátor: Daniela Lancioni, 2013).

ja: könyv, amelyben nincsenek betűk, szavak vagy sorok. A hatalmas lapokon üresség tátong a szövegtest helyén. Ennél talán egy fokkal kíméletesebb Emilio Isgrò módszere, aki híressé vált törléseivel a vizuális költészet és a konceptuális művészet között egyensúlyoz. Az Olasz Alkotmány szövegének kitörlése erősen kritikai, egyben konceptuális gesztus, és szintén vizuálisan értékelhető eredményt hoz. Isgrónál a szöveg kiválasztása a művészi tett része, az aprólékos törlési metódus pedig a mű-mint-gondolat elképzelés szinte kézzel fogható megnyilvánulása.

Agnetti a hatvanas-hetvenes évek fordulóján készítette *Assiomi (Axiómák)* című sorozatát, amely talán a leginkább beleillik a szövegközpontú konceptuális irányzatok körébe.²² Ennél a műcsoportnál – Isgróval ellentétesen – nem megszüntető, inkább építő radikalizmus fedezhető fel. Nagyméretű, egyszínű táblákon jól olvasható, rövid szöveg: akár a kinyilatkoztatás. Az anyag és a tartalom egyaránt figyelemre méltó, ahogyan az egyik axióma mondja: „l'uso trasforma l'oggetto” – „a használat átalakítja az anyagot.” A költészet és filozófia között mozgó, paradox értelmű feliratok bakelitre készültek. Carrega szellemi tevékenységként felfogott művészetének előzménye is megjelenik: „L'idea ferma diventa oggetto fine di sé stesso” („A szilárd ötlet öncélú tárggyá válik”).²³ Egy másik táblán szintén önreflexív üzenet olvasható: „Il sistema usa gli oggetti come veicolo e le idee come combustibile”, vagyis „A rendszer a tárgyakat eszközként használja, az ötleteket pedig üzemanyagként.” Agnetti a sorozatot a művészet kortársi jelentőségének filozófiai vizsgálataként építi fel, az Axiómák elsősorban az idő, az emlékezet és a munka témakörére koncentrálnak.²⁴

Ide kapcsolódik a már narratívabb elemekkel operáló, *Feltri (Filcek)* (1968–1971), címet viselő műcsoport, amelyben aforizmák helyett „mikro-történetekkel” találkozunk. A sorozat az Axiómákkal részben párhuzamosan készült, formai megvalósítása is hasonlít a bakelit-alapú munkákéra (bár itt több színt használ az alkotó) a megjelenített szöveges tartalom azonban túllép a művészeti kinyilatkoztatáson, mintha a művész verssorokat nyomtatna filcbe. A filc-sorozatban is találkozunk Agnetti – védjegyévé vált – mondatával: „dimenticato a memoria”²⁵ („emlékezetből elfelejtett”²⁶). Több változatban is elkészült a felirat, amely Agnetti ars poeticaként is felfogható kijelentését visszhangozza: „La cultura è l'apprendimento del

²² FRANCESCO TEDESCHI: *I. m.*, 108.

²³ Vincenzo Agnetti: *L'idea ferma diventa oggetto fine a se stesso*, 1972. Bachelite incisa a mano con colore bianco nitro, cm. 70 × 70,5

²⁴ FRANCESCO TEDESCHI: *I. m.*, 109.

²⁵ Vincenzo Agnetti: *Dimenticato a memoria*, 1972, feltro dipinto, 118,9 × 79,4 cm

²⁶ A kifejezés fordítása nehézkes: a „sapere da memoria” (fejből, emlékezetből tudni) ellentétéként használja.

dimenticare” („A kultúra a felejtés elsajátítása”).²⁷ A felejtés és emlékezés dialektikája visszatérő motívum Agnettinél. Paradox módon a jelenlét és az emlékezés – a múltban létezés – összefonódásából jön létre az az időn túli tér, amelyben munkái működnek. Szavak és mondatok lebegnek ebben az időtlen térben, ahol a felejtés és visszaemlékezés a befogadási folyamat szerves része.²⁸

Az Arte Poverához köthető indulás még érzékelhető az anyaghasználatban és a kifejezés letisztultságában, de Agnetti messzebb megy a földszínektől. „Chiuso in sé stesso nel corpo di un altro” (Önmagába zártan, valaki más testében),²⁹ vagy a „Quando mi vidi non c’ero (Amikor megláttam magam, nem voltam ott)”³⁰ megint a paradoxonok szintjére emelkedik, miközben köréje építhető egy fiktív narratív értelmező közeg is. A néző fejezi be a művet, a szöveg inspirációs forrásként szolgál az egyéni értelmezésekhez. Az Arte Povera hagyománya a radikális sűritésben, a kifejezési eszközök redukált használatában jelentkezik. Germano Celant 1967-es programadó szövegében³¹ a nyelvi redukció, az anyagtalanított tárgy és az általános művészeti visszafogottság irányelvét fogalmazza meg. „A dekultúra időszakát éljük.” A (nyelvi vagy vizuális) jelek archetípusokra visszafajezett őselemként tűnnek fel, az ikonográfiai hagyományok és szabályok meghaladása után a nyelvi konvenciók érvénye is szűkül. Boetti és Agnetti – az irónia és a kifinomult kreativitás patikamérlegen kimért egyensúlyából született – alkotásai az olasz (és egyetemes) vizuális költészet és művészet történetének egyedülálló darabjai.

²⁷ V. Agnetti. In: G. AGNETTI: Quando mi vidi non c’ero. (Cat. mostra.) In: VINCENZO AGNETTI: *Centro italiano arte contemporanea, Foligno 23 giugno–9 settembre 2012*. Skira, Milano 2012, 16. Idézve itt: LORELLA GIUDICI: „La cultura è l’apprendimento del dimenticare.” La poetica di Vincenzo Agnetti. In: *D’ARS* nr 211/autumn 2012, online hozzáférhető: <http://www.darsmagazine.it/la-cultura-e-l-apprendimento-del-dimenticare-la-poetica-di-vincenzo-agnetti/#.VcsHffPnlyvE>

²⁸ LORELLA GIUDICI: *I. m.*

²⁹ Vincenzo Agnetti: *Ritratto di amante*, 1971, feltro inciso e dipinto, 80 × 120 cm – Milano, Archivio Vincenzo Agnetti.

³⁰ Vincenzo Agnetti: *Autoritratto* 1971 feltro dipinto 80 × 120 cm – Milano, Archivio Vincenzo Agnetti.

³¹ GERMANO CELANT: *Arte Povera – Im Spazio catalogo della mostra*. Galleria La Bertesca, Genova, 1967. Idézve itt: GERMANO CELANT (Szerk.): *Arte Povera*. Electa, Milano, 2011, 30.

LUCILLA MELONI

A művészet átalakul politikává la művészet megmarad művészetnek

Az 1970-es évtized az ellenállás éveiként vonult be a történelembe, Olaszországban pedig „Ólomévekként”.

Jelen szöveg arra fókuszál, milyen válaszokat adott a művészet az ellenállás kérdéseire, hogyan emelte be a diskurzusba a társadalmi-politikai és kulturális szempontokat.

Ebben a képlékeny és széttagolt helyzetben is kijelenthető, hogy a művészet társadalmi és politikai vonatkozásainak vizsgálata határozta meg a hetvenes évekbeli művészetkritikai diskurzust, ez volt az évtized *zsongása* (Roland Barthes kifejezésével élve),¹ amely a '68-tól megörökölt ellenállást kiterjesztette és bevitte az utcáról a Velencei Biennáléra, a kasseli Documentára, a milánói Triennáléra, és amely az ellenállás politikai és kreatív megnyilvánulásaiban fejlődött tovább.²

A művészek és kritikusok kijelentései, néhány emblematisz kiállítás, a kortárs politikai csoportosulások eszméiből táplálkozó művészcsoportok létrejötte és a független kiállítóterek születése jelzi a társadalom és a művészet szembenállásának ütközőpontjait.

A radikálisabb állásfoglalások az esztétikai tevékenységet politikai tetté alakítják, amellyel a művészeti kifejezés sokszínűségének megőrzése és visszaszerzése áll szemben.

Az évtizedet meghatározó események sűrűjében nehéz elszakadni a sematikus és ideologikus olvasattól ahhoz, hogy szilárd ellentétek mentén vázoljuk fel a művészek egyéni történetét aszerint, hogy belül maradtak-e a művészet rendszerén, vagy pedig kiléptek onnan, politizáltak-e vagy sem, elköteleződtek-e vagy sem.

Számos különböző válasz született a művészet politikai szerepét firtató általános kérdésre: lehet-e a művészet politika, és milyen viszonyban áll a két dolog

¹ ROLAND BARTHES: *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Éditions du Seuil, Paris, 1984. [A szerző az olasz címre utal: *Il brusio della lingua* (1984) – a ford.]

² Megjegyzés: 1968-ban Davide Boriani, Enrico Castellani, Enzo Mari és Manfredo Massioni aláírták az *Egy lehetséges elutasítás (Un rifiuto possibile)* című nyilatkozatot, amelyben bármiféle kiállítási tevékenység felfüggesztését javasolják, a művészeti világ folyamatai elleni tiltakozásképpen. A hetvenes évekről lásd még:

C. CASERO – E. DI RADDÒ (Szerk.): *Anni 70. L'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*. Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, Milano, 2009. Korabeli olvasmányok:

L. VERGINE: *Attraverso l'arte. Pratica politica/pagare il '68*. Arcana Editrice, Roma, 1976, L. VERGINE: *L'arte in gioco*. Garzanti, Milano, 1978.

egymással. A művészek jelentős része, akik foglalkoztak a kérdéssel, a művészet közégén belül, annak eszközeivel kereste a választ.

A helyzet elemzéséhez vázoljunk fel néhány fő irányt, és vegyünk példaként néhány alkotót: egy olyan művészt, aki a társadalmi-politikai szembeszállás lehetőségét a közvetlen beavatkozásban és a művészet politikává alakításában látja (Piero Gilardi); egy másikat, aki – bár a művészet társadalmi kötődéséből indul ki – olyan művekkel jelentkezik, amelyek eszmeiségüket nem jelenítik meg kézzel fogható formában (Nicola Carrino); és egy harmadikat, aki egyértelműen politikai művészetet művel.

Másutt olyan jelenségekkel találkozunk, amelyekben a művészet a kapitalista társadalom ellentmondásait (Daniel Buren, Hans Haacke) és a művészet áruvá válását stigmatizálja (Marcel Broodthaers). Vagy olyan kritikai magatartással, ahol a nyílt és vállalt politikai elkötelezettség a művészet határain szigorúan belül maradó alkotással párosul (Enrico Castellani, Sol Lewitt), és amely felrúgja a művészeti piac feltételeit (mint Ettore Innocente *Take one* című munkája, vagy Sol Lewitt *Wall Drawings* sorozata.)

Az első csoportba tartozik az említett Piero Gilardi, aki az 1970-ben propaganda-anyagok, transzparenszek, plakátok, képregények gyártására létrejött *Collettivo Lenin* tanulságai után 1973-ban saját műtermet nyitott a torinói elmegyógyintézetben.

„1973-ban egy pszichiátriai intézetbe mentem dolgozni, ott nyitottam műtermet. Ez a művészetterápiás tevékenység egyébként is beleillik átfogó művészeti hitvallásomba, amelynek célja a művészetet behozni az életbe”, jelenti ki a művész egy interjúban.³

Egy másik irány, amelyben a társadalmi témát feltételezi a műalkotás, Nicola Carrinónál érhető tetten, aki a művészetet megismerési folyamatként fogja fel: „A konstrukciók a széles körű közösségi alkotás eszközei-tárgyai”, hangsúlyozza. *Átalakítható konstrukciók* (Construttivi trasformabili) című sorozatára utal, amelyet 1969-től kezdve készít: vasból és acélból készült moduláris szerkezetek, amelyek a közönség aktív részvétele útján válnak alakíthatóvá, és a művész szándéka szerint így vezetik rá a nézőt a formai fejlődés megértésére.

A *Qui Arte Contemporanea* hasábjain 1977-ben megjelent *A társadalmi kreativitás állandó forradalom* (*La creatività sociale è rivoluzione continua*) című írásában Carrino a művészetet „különleges paraméternek” nevezi, „amely képes szabályozni a társadalmi magatartást kollektív és egyéni kreativitás útján”, így folytatja: „nekem személyesen a művészetről mindig volt egy didaktikus elképzelésem, meg egy módszertani, amely szerint megvalósul a mű. Ismétlem, a didaktikus értelmezés nem, vagy nem kizárólag művészetileg didaktikus, hanem lehetőség

³ Piero Gilardi és Claudio Spadoni beszélgetése. In: C. SPADINI (Szerk.): *Piero Gilardi*. Catalogo della mostra (Pinacoteca comunale, Loggetta, Lombardesca, Ravenna, 21 giugno–28 agosto, 1999), Milano, 1999, 36.

arra, hogy a művészeti gondolkodás, vagyis a tudatos és kritikai kreatív szemlélet, amely a valósághoz annak elemzésével, megfelelő változtatásokkal közelít, részt vegyen a társadalmi működésben.”⁴

Megint másik megoldás, amikor a műalkotás, bár saját közegén belül marad, egyértelmű politikai tartalmat közvetít. Ezt a módszert Fabio Mauri néhány hetvenes évekbeli alkotása illusztrálja: *Zsidó nő* (1971), *Mi a fasizmus?* (1971), *A nyelv háború* (1975), *Elsötétítés* (1975).

Mauri munkáiban a történelem megkerülhetetlen jelenséggént jelenik meg, tudatától semmilyen módon nem szabadulhatunk.

Mauri *A nyelv háború* (*Linguaggio è guerra*) című művészkönyve angol és német magazinokban megjelent, második világháborús fotográfiákból készült montázsokat mutat be. Az így létrejött ideológiai univerzum pátosz és erőszak nélküli, ezzel szemben a háborút a hétköznapi élet normális történéseiként ábrázolja a művész. A mű a nyelven keresztül utal a hazugság, az intolerancia, az önrendelkezés kérdéseire. A művész elképzelése szerint csak a kritikai magatartás lehet gyógyír az ideológia és a nyelv eltorzulására.

Az *Elsötétítés* (*Oscuramento*) című akció Rómában három különböző helyszínen zajlott: a Cannaviello Művészeti Stúdióban, ahol Jancsó Miklós büsztjére saját, *Még kér a nép* című filmjét vetítették; a *Viaszmúzeumban*, ahol a művész a Fasiszta Nagytanács ülését rekonstruálta viaszbabukkal és igazi színészekkel; az utolsó rész pedig Elisabetta Catalano stúdiójában játszódott. Ennél a munkánál belépett a képbe az aktualitás, és jelenné változott a történelem: a művész egy légitámadás környezetébe helyezte a jelenetet, a homokzsákokkal védett ablakokat kortárs politikusok képe fedte (például Giulio Andreottié vagy Pinochet chilei diktátoré), eközben a közönségnek „háborús kávé” kínáltak.

Ebben a fázisban a közönség a jelen közegében élte újra a múltat, míg a jelenkori politikusok ablakokat elsötétítő képe arra is rámutat, hogyan ismétlődhet meg az elsötétítés más formában.

Ne feledjük azonban, hogy a művészek vagy csoportok programszerű kijelentései mellett halkabb, de nem kevésbé politikai állásfoglalások is megjelentek, amelyek a műalkotás társadalmi irányultsága szempontjából ugyanolyan hatékonyak bizonyultak.

Ebből a szempontból elég Ettore Innocente *Take one* című, 1970 és 1975 között megvalósult munkájára gondolni, a „kiterjesztett befogadás hipotéziseként” (*Ipotesi per una dilatazione fruitiva*) felfogott, szétbontható mű elemei arra bíztatták a galérialátogatót vagy az utcán kiállított tárgy mellett elhaladó járókelőt, hogy vigyen haza belőlük egy darabot.

Innocente 1971-ben Rómában a G.A.P. Kortárs Művészeti Stúdióban mutatta be ezt a munkáját, ahol a kísérőszöveg tudatta, hogy a művet alkotó 1500 apró

⁴ E. Castellani. In: M. CARBONI (Szerk.): *Enrico Castellani*. Catalogo della mostra (Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, 17, marzo–15–aprile 1994), Roma, 1994, n.n.

elem arra hivatott, hogy „akció legyen belőle, [...] a térben a befogadó folyamatosan bővítve formálhatja a művet.”

De olyan esetekkel is találkozunk, mint Enrico Castellanié, aki a politikai elkötelezettséget nyíltan, személyes kiállással támogatta meg, ehhez társult a művészet sajátos kifejezőmódjának vizsgálata. Castellani *Felületek (Superfici)* című munkája jelentés nélküli terekből áll, az érzékelés rétegeivel foglalkozik, ahogyan a művész is hangsúlyozta a mű első bemutatásakor: „a művek szubjektív reakciók tényekre vagy eseményekre.”

Az ellenállás történelmi pillanatáról így ír Castellani: „[...] abban az időben, a hetvenes években nagy lelkesedés hajtott bennünket, meg akartuk változtatni a világ dolgait. [...] azt gondoltam, hogy a művész munkájának lehet többé-kevésbé közvetlen hatása a társadalomra. Mára természetesen felocsúdtam, idővel az ember cinikusabb lesz; de munkám erkölcsi lényege nem változott; közvetlen hatása nincs, de ha ezt szem előtt tartva folytatom a munkát, az talán hasznos lehet az összezavarodott társadalmi közegben.”⁵

Sol LeWitt munkáit is ide sorolhatjuk, aki – akárcsak Castellani – nem létesít közvetlen kapcsolatot a jelen eseményeivel, és így a történelemmel sem. Adachiaara Zevi megjegyzi, Sol LeWitt társadalmi és politikai szempontból erősen elhivatott művész, kiállt a vietnami háború ellen, és visszautasította az apartheidhez kötődő intézményekkel vagy a multinacionális fegyvergyártó cégekkel kapcsolatos együttműködéseket.

„Ugyanilyen határozottan megkülönbözteti a politikust és a politizáló művészt”, írja Zevi, aki ezután felidézi a művész alábbi kijelentését: „Nem ismerek semmilyen festményt vagy szobrot, amely valós politikai jelentéssel bírna [...] A művészek olyan társadalomban élnek, amely nem része a társadalomnak [...] A művész felteszi magának a kérdést, mit tehet a körülötte széthulló világért. De művészként nem tehet mást, csak alkothat.”⁶

A művészi kifejezés a művészek számára az állásfoglalás egyetlen eszköze: Sol LeWitt falrajzai (*Wall Drawings*) természetüknél fogva megkérdőjelezzik a művészeti rendszer piaci szabályait. Daniel Buren 1969-es, semleges elemekből felépülő munkájában a művész és a gyűjtő *Certificat d'acquisition* (Vásárlási bizonylat) és *l'Avertissement* (Hirdetés) alapján behatárolt kapcsolatát vizsgálja, ezzel pedig szembehelyezkedik a művészeti rendszer működésével, amelyben tükröződnek a kortárs közeg társadalmi-gazdasági mechanizmusai.

Buren feltevése szerint a művészeti politikai tett, saját művének legvilágosabb politikai ereje a kritikai szemléletben rejlik; ahogyan 1969-ben írja: „A művészet

⁵ N. CARRINO: La creatività sociale è rivoluzione continua. = *Qui Arte Contemporanea*, N 17. giugno 1977. A szöveg a lap szerkesztőinek kérdéseire született válasz.

⁶ S. Lewitt. In: A. Zevi: *L'Italia nei wall drawings di Sol LeWitt*. Mondadori Electa, Milano, 2012, 19.

nem áll az eszmék felett, hanem azok része, sőt, például az avantgárd esetében a művészet az ideológia kivételése, ezáltal uralkodó eszméket közvetít.”⁷

Mint a korszakban más szerzők, Hans Haacke, Bertrand Lavier, Marcel Broodthaers, Buren is a művészetre fogyasztási tárgyként tekintett, tehát a muzeológiai-kurátori kontextus közegében dekonstruált árucikket két meghatározó pillanatban vizsgálta: a) kiállítási tárgyként, vagyis társadalmi vagy személyes tartalommal bíró szerepkörben; és b) aláírásként, vagyis az eredetiséget meghatározó jelzés, a (művészi) érték biztosítékaként. „A múzeum/galéria [...] nem az a semleges hely, amilyennek szeretnék velünk elhitetni, hanem az a kizárólagos nézőpont, ahonnan a mű látható, és mindent összevetve az egyetlen nézőpont, amelyben az alkotás létrejött. Azért, hogy figyelmen kívül hagyjuk, vagy természetesnek, adotttnak vegyük a létezését, a múzeum/galéria mitikus/torzító keretévé válik mindannak, ami benne foglaltatik” – írja 1970-ben.

Tehát a műalkotás keretének, fejlődési folyamatának és lényegének meghatározása a művészek előtt álló első politikai tett.

A politikai/gazdasági hatalom társadalom feletti erejének megfeleltethető a múzeum elnyomó hatalmának gyakorlása, amelyet ideológiai megnyilvánulásként Buren is megtapasztalt, akárcsak Haacke (akinek a Guggenheim Múzeum 1973-ban lemondta egy retrospektív kiállítását), amikor az említett intézmény vezetősége cenzúrázta egy 1971-es munkáját, amely a *VI Guggenheim International Exhibition* című tárlaton volt látható.

A Projekt'74 alkalmából a kölni Wallraf-Richarts Museumban bemutatott *Kunst Bleibt Kunst* (A művészet művészet marad) című Haacke-munka is ellenállásba ütközött. A tíz, illusztrált szöveges lapból és a múzeum gyűjteményébe tartozó Eduard Manet-kép (Csendélet spárgával) reprodukciójából álló alkotás a kép tulajdonosváltásait beszélte el, végül kiemelte a gyűjtő-adományozó gazdasági-politikai szerepvállalását, aki egyebek mellett a nácizmust is anyagilag támogatta. Buren saját munkájával reagál: fehér és szürke függőleges plakátok közé Haacke cenzúrázott lapjait illesztette, és három helyen saját *Kunst Bleibt Politik* (A művészet politika marad) feliratát is elhelyezte, egyértelműen szembehelyezkedve a kiállítás címével (A művészet művészet marad). „A művészet, bármilyen legyen is, kizárólag politika. Ezért kell saját formai és kulturális keretei között (és nem csak az egyik vagy a másik szerint) elemezni a művészetet, ahol létezik és fennmaradásáért küzd. Ezek a keretek sokfélék és különböző mértékben szorosak. Bár az uralkodó ideológia és a vele azonosuló művészek minden módon megpróbálják elrejtetni ezeket a korlátokat, még korai lenne felrúgni mindet – ehhez hiányoznak a megfelelő feltételek –, ám eljött a pillanat, hogy felfedjük a mibenlétüket.”⁸

A múzeum vezetése erre adott válaszként Haacke munkáinak reprotit fehér lapokkal fedte le, így elsötétítette a szöveget, ezzel cenzúrázta Buren alkotását.

⁷ D. BUREN: *Mise en garde* n° 3, 1969, most itt: L. VERGINE: *Attraverso l'arte...*, 192.

⁸ D. BUREN: *Limites Critiques*, 1970, olaszul: *Limiti Critici*. = *Data*, il n 5/6, 1972, 44.

Ha a művészet önmagában nem is, de abban a rendszerben, amelyben létrejött, a kapitalizmus kivételéseként értelmezhető, ha a művészet csak egy árucikk lesz a többi között, akkor a művészeti megnyilvánulások stigmatizódnak, mint Marcel Broodthaers *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* című munkájában. Egy kritikus művészeti beavatkozás, amely a művészeti intézményrendszerrel szembeni állásfoglalásként jön létre, a kiállítóterek és működési módszerük ellen vállalt kiállítás. A szóban forgó munka egy épülő „képzelt” múzeum, amely több szekcióból áll. Broodthaers először 1968-ban nyitotta meg saját brüsszeli otthonában, majd 1972-ben a düsseldorfi Kunsthalléban is látható volt, továbbá az 5. Documentán is, Kasselban. Mindenhol azokat a változatos elemeket mutatta be, amelyekből felépül egy kiállítás: csomagolóanyagoktól a világítást szolgáltató lámpákon át a teherautóig. A falakon képek gyanánt negyven kinagyított képeslap függött a XIX. század híres festményeinek reprodukcióiból. A csomagolóanyagokon a bennük szállított tárgyak története volt olvasható pecséteken (Fragile, Picture stb.). Broodthaers más fontos műalkotásokról készült diákat is vetített.

Egy másik munkája, az 1972-es „*Museum-Museum*” az árucikkek közötti egyenlítetlen viszonyt értelmezte újra: az árucikkeket, mint a vaj, cukor, csokoládé, sonka, nagy művészek nevei szimbolizálták, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, René Magritte, Marcel Duchamp.

Az 1972-es, 5. Documentának Harald Szeemann kurátor a *Befragung der Realität Bildwelten heute* (A jelen vizsgálata – mai vizuális világok) címet adta, itt már a társadalmi közegehez kapcsolódó munkák is szerepeltek. Hans Haacke egy kérdőívet nyújtott át a közönségnek: *Documenta visitor profile*, ebben a munkában a választok alapján a társadalmi-antropológiai kontextust vizsgálta – amely egyébként is a művész kedvelt témája –, és ennek eredményét közzé is tette.

Ugyanezen a kiállításon mutatta be Joseph Beuys a *Bureau der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (A közvetlen demokrácia szervezetének információs irodája) című munkáját: egy vitaforumot és találkozási pontot a közönséggel; a művész átfogó – a kiterjesztett kreativitás eszméjére alapozott – elmélete szerint „Minden ember művész.”

A hetvenes években Olaszországban is több, kifejezetten politikai témájú kiállítás valósult meg, és a tárlatok jellege is átalakult: a művészeti kritika újfajta kiállítási módot kezdeményezett, amelyben az interdiszciplinaritás és a dokumentációs jelleg vált meghatározóvá, egyúttal belépnek a kiállítási anyagok körébe a dokumentumok, személyes vallomások, audio-vizuális és papír alapú anyagok – mint az alternatív sajtó elleninformációs kiadványai.

A *Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto* (Felkelés és forradalom között. Kép és terv) című, 1972-es tárlatot rendező Franco Solmi több szekciót különített el a kiállításon: Urbanisztika és építészet, Zeneltömegkommunikáció, Decentralizáció, Film, Művészet/politikai ikonográfia, Színház. A kiállított művek között megtaláljuk Fabio Mauri *Zsidó nő* című munkáját, Duane Hanson *Policeman* és *Riotr Vietnam Scene* című mű-

veit, valamint Hans Haacke 608E II St. NYC Business Office of Shapolsky et al. *Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* című művét.⁹

A következő évben a *Contemporanea* (Kortárs) című kiállítást a kurátor, Achille Bonito Oliva szintén tematikus szekciókba rendezte: *Művészet, Film, Színház, Építészet és design, Fotográfia, Zene, Tánc, művészkönyvek és művészlemez, Vizuális és konkrét költészet*. Az *Alternatív információ*nak szentelt szekcióban (kurátorok: Bruno Corá, Leietta Gervasio és Paolo Medori) az *ellentájköztudat*hoz köthető kísérleteket állítottak ki. A kurátorok szövegéből: „Az elnevezésen az egyének, kisebbségek, csoportok, munkaközösségek, tömegszervezetek közegeiben termelődött, nagy mennyiségű dokumentumot és információs anyagot értjük, amely a magasabb ipari fejlettségű országokban a legfontosabb ifjúsági, ellenkulturális és tömegkulturális mozgalmak születésétől fogva egészen máig a közvetlen információ hitelességével járult hozzá a tömegekre jellemző tendenciák leírásához. Vagyis az uralkodó osztály érdekeit közvetítő tömeghírek és az ennél is fontosabb történelmi események közötti kapcsolatot értjük ezen, azt, hogy magunk kezeljük az információt.”¹⁰

Szórólapok, sokszorosított kiadványok, folyóiratok, újságok, kiáltványok, audiovizuális anyagok és videofelvételek szemléltették a módszerek és médiumok sokszínűségét, amely nemzetközi szinten jellemezte az ellenállási mozgalmakat. Az emberi és politikai jogok megszerzéséért folyó harc mellett a külvilág eseményeivel is foglalkoztak, például a németországi terrorizmus történéseivel. A szekcióhoz tartozott többek között Franco Basagliának a goriziai pszichiátriai intézethez kapcsolódó, *équipe medica* nevű vállalkozásának tapasztalata, a *Vörös elsősegély* („jogi és technikai segítségnyújtás minden militáns számára”) és – „A sajtószabadságért és az elnyomás ellen küzdő újságírók” szerkesztésében megjelent – *Demokratikus elleninformációs kiadvány* is. Adele Cambria, az *Effe* című feminista újság vezetője arról ír, hogy „a már nem underground, hanem alternatív” sajtó megteremtésért küzd, Gianni Emilio Simonetti pedig a *détournement-re*¹¹ hívja fel a figyelmet. Ezen túlmenően az Egyesült Államok elleninformációs megnyilvánulásai is megjelentek, a *Diákmozgalom* és az *Alternatív Sajtó* kiadványaival. Nagy teret adtak a RAF, vagyis a német terrorszervezet, a Baader-Meinhof csoport bemutatására: a jelenséget az események részletes kronológiai áttekintése felől vizsgálta a kiállítás, ez sok vitát kavart, és felidézte a korszak hangulatát. A római *Videobase* csoport (Anna Lajolo Leonardi, Guido Lombardi) – a kurátorok kérésére – a kiállításra hozott létre három videómunkát: *Quartieri Popolari di Roma*

⁹ *Ibidem*, 47. Ld. még: Projekt'74 (Kunst Bleibt Kunst) L'arte resta arte. = *Data*, a IV n 12, 1974, 33–37.

¹⁰ B. CORÁ – L. GERVASIO – P. MEDORI. In: *Contemporanea*. Catalogo della mostra (Parcheggio Villa Borghese, Roma, novembre 1973 – febbraio 1974), Firenze, 1973, 463.

¹¹ *détournement* (elfordítás, eltérítés): A szituacionizmushoz köthető kifejezést az 1960-as években Guy Debord honosította meg. A kortárs vagy a művészet- és kultúrtörténet korábbi szakaszából származó művek „idézetéből” felépülő alkotást értünk rajta, ill. olyan technikát, amely eleve már létező elemeket kapcsol össze új együttesekké, megváltoztatva, eltérítve ezzel azok jelentését. (A ford.)

(*Római munkásnegyedek*), *Policlinico in lotta* (Kórházi dolgozók az intézményrendszer ellen) és *Carcere in Italia* (Olaszországi börtön) amelyekben a narratív struktúra többszólamú elbeszélésben jelenik meg. Kiemelkedik a művészek nyelvi és politikai állásfoglalása, amely a filmező és a filmezett közötti egyenlőségben is érzékelhető.

Az 1976-os, XXXVII. Velencei Biennále *Környezet, részvétel, kulturális szerveződések* című kiadásában az Enrico Crispolti és Raffaele De Grada által gondozott, *Környezet mint társadalom* szekció papíralapú dokumentáció és audiovizuális anyagok segítségével vázolta fel az országban működő számos művészcsoporthoz és alkotói társulás sokszínű tevékenységét. Többek között megjelennek a *Koordinációs Csoport* és a *Salerno '75 Csoport* „a városi tér visszafoglalását” célzó intervenciói, a *Militáns Kommunikációs Labor* elleninformációs gyakorlatai, *Információs stratégia: a valóság eltorzulása és a konszenzus elterjedése* című munkájával a *Pomigliano d'Arco Kézműves Együttműködési és Intervenciók csoport*, vagy a *Porta Ticinese festői társulat*. Római falfirkák és „a milánói harc a lakhatásért és az élet drágulásának képei.”

A társulások gyakorlata mellett találkozunk egyéni alkotókkal is: Francesco Somaini, Mauro Staccioli, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, Nino Giammarco. Ginafranco Baruchello *És én feltöröm a házat* (*E io scasso la casa*) című, 1975-ös munkáját mutatja be: egy montázs, amelynek képaláírása így szól: „a Potere Operaio militánsai rögzítették a proletárok hangját a hatvanas években zajló harcok alatt.”

Az évtized egyik utolsó, egyértelműen politikai témájú kiállítását *A politikai gyakorlat. A művészeti rendszer és a társadalmi szövet* címmel 1979-ben rendezte meg az *Artwork* milánói folyóirat kiadója a modenai Galleria Civica-ban. Az esemény jó példa arra, amikor a résztvevők nyílt állásfoglalása találkozott egy intézményi helyszínnel.

A kiállítás négy szekcióból épült fel: *A művészet közegein belüli / azon kívüli akciók* (Daniel Buren, Niele Toroni, André Cadere); *Közvetlen kommunikációs gyakorlatok* (falragasztás, interperszonális kommunikáció, alternatív sajtó) (többek között: Fernando De Filippi, Tullio Catalano, Tania Mourad, Donna Hennes); *Társadalmi vizsgálódások* (Hans Haacke, Lea Lublin, Terry Smith, Braco Dimitrijevic, Carlo Maurizio Benveduti, Maurizio Nannucci és Fulvio Salvadori, Adriano Altamira, Franco Vaccari); végül *A szöveg mint ideológiai tett* (Art&Language, Roberto Comini, Francesco Matarrese, Gianni Emilio Simonetti, Mel Ramsden, Michael Baldwin, Joseph Kosuth, Sarah Charlesworth).

Olaszországban is pezsgő közeget teremtettek az évtizedben azok – a művészek saját fenntartásában működő – alternatív kiállítóterek és kis galériák, ahol a projektek elindítását, hirdetését és megvalósítását egyaránt magukra vállalták a művészek. Ilyen volt a firenzei *Zona non-profit art space*, a Zóna csoport székhelye, Rómában a *G.A.P Kortárs művészeti stúdió*, Milánóban a *Porta Ticinese Galéria* és a *Kommunikációs gyár* (*Fabbrica di comunicazione*).

Rómában a *Koordinációs csoport* (*Gruppo di Coordinamento*) 1974-ben – az *N d R művelettel* – a városi szövetbe integrált művészeti alkotást hozott létre: egy, a Porta

Portesén található reklámplakátot művészeknek adtak bérbe. Többek közt Fabio Mauri, Robert Filliou, Giuseppe Chiari, Terry Smith, Claudio Cintoli, Francesco Clemente, Vettor Pisani és a Koordinációs csoport tagjai: Maurizio Benveduti, Tullio Catalano és Franco Falasca vettek részt az akcióban.

A következő évben Maurizio Benveduti és Tullio Catalano egy másik akcióval a művészeti világ szokásrendszerébe nyúlt bele: megalakították a *S.p.A. Società per Azioni* (Társaság az Akcióért Kft.), és művészeket hívtak meg, hogy egy stencilezett lapon hozzanak létre alkotásokat, amelyeket később kritikusokhoz, galéria-vezetőkhez és múzeumigazgatókhoz is eljuttattak.

Alkothat-e a művész művészként? (Sol LeWitt) Lehet-e a művészet politika? (Buren) Képes-e a művészet kritikai szemlélettel felfedni az ideológiai hamisságokat vagy leleplezni magát az ideológiát? (Mauri, Broodthear, Haacke) Lehet a művészet társadalmi tett? (Carrino) És végül: a művész politikai cselekvésének színterévé válhat-e a műalkotás? Ezeket a kérdéseket hagyta a hetvenes évek az utókorra. Összességében azt a művészettelfogást, amely szerint a művészet más-más irányokból problematizálja saját közegét, abban a reményben, hogy hatással lehet a valóságra.

Fordította: Szirmai Anna

(Lucilla Meloni: *L'arte si fa Politica / l'Arte resta Arte*. In: Daniela Lancioni (Szerk.): *Anni 70 Arte a Roma. Catalogo della mostra*, Roma, 2013, 64.)

RAFFAELE DONNARUMMA

*Történelem, képzetvilág, irodalom:
a terrorizmus az olasz elbeszélő irodalomban (1969–2010)*

Létezik olyan benyomás, hogy az 1968 és 1978 közötti időszak – hogy két nem egészen pontos végpontot válasszunk: a két szimbolikus dátum talán a tiltakozások ideje, illetve a Moro-gyilkosság lehetne – a köztársaság utolsó heroikus korszaka volt. Az utolsó korszak, amikor a személyes sorsok azonosulhattak a kollektívvel, amikor a nagy konfliktusok kimerültek, és amikor bárki joggal tarthatott igényt arra, hogy történelmet írjon – ezért a fenti benyomás nem alaptalanul hordoz magában egyfajta retorikus és nosztalgikus hangulatot.

Ez a két fentebbi dátum fogja közre annak a korszaknak az ellentmondásait, amely a forradalmi megújulás mítoszával kezdődik és egy olyan gyilkosság traumájával végződik, amelyhez az apa megölésének és a bűnbak feláldozásának drámai rítusát kapcsolták.

A bolognai pályaudvaron 1980-ban elkövetett merénylet, amely az 1969-es Piazza Fontana-i akció fájdalmas felelevenítése volt, valamint az 1984-es San Benedetto Val di Sambro-i robbantás a Vörös Brigádok nyolcvanas évekbeli utolsó gyilkosságaival együtt már az epilógust jelzik: 1980. október 14-én a „Negyvenezrek felvonulása” a hangulat megváltozását jelzi, ami már kihúzza a talajt a felforgató mozgalmak alól.

Ha a történelmet bukásként olvassuk, az azt jelenti, hogy elbeszélésbe foglalkuk, és szimbolikus többletjelentést tulajdonítunk neki. Ezt az évtizedet (amelynek határai természetesen belefolynak a nyolcvanas évtized első éveibe) a pusztítás mítosza övezi, ezért annak az alapmítosznak a fordítottjaként jelenik meg, amelynek jegyében az utolsó heroikus korszakot kívánták megírni, és amellyel nem csupán negatív kapcsolat áll fenn: ez pedig az ellenállás időszaka. Radikális aszimmetria mutatkozik a két korszak között, annak ellenére, hogy nem egy olyan olvasat létezik, amely érdekeltnek mutatkozik abban, hogy ragaszkodjon a kettő közötti folytonossághoz. Az egyik ilyen aszimmetriát illetően azonban a kritikusok véleménye egybehangzó: míg az ellenállásnak bőséges irodalma létezik, és az egyenlőtlen színvonal ellenére ide tartozik a XX. század néhány kanonikus alkotása, addig nincs olyan olasz regény, amelyet teljes egyetértésben ennek az évtizednek a regényeként lehetne elismerni. Valóban így van? Mi ennek az oka?

A TERÜLET BEHATÁROLÁSA I. TERRORIZMUS ÉS KÉPZETVILÁG

A baloldal évek óta küzd a hetvenes évek és az ólomévek összerosása ellen, mert ez a tiltakozást kriminalizálja, és így terrorizmussá degradálja. Ez a harc – a pártédektől függetlenül – megfelel a történelmi igazságnak: kétségtelen, hogy a vörös terroristák az ellenállás köreiből származtak, az is kétségtelen viszont, hogy a mozgalom elutasította a fegyveres harcot. A hetvenes években nem pusztán napi három merénylet történt, hanem a társadalom, a kultúra és a munka világának átalakulása zajlott, aminek az eredményeit még ma is élvezzük, habár nem állathatjuk magunkat azzal, hogy ezek a változások visszafordíthatatlanok lennének.

És mégis, a viták és elbeszélések eme szövevényében, amelybe beletartoznak a hírek, az újságokban rekonstruált események, a mozifilmek, a televíziós játékfilmek, a fikciós irodalom, a főszereplők vagy mellékszereplők visszaemlékezései: a hetvenes évek a terrorizmus éve. Egyébként ugyanezt a baloldali kultúrát más aggodalmak foglalkoztatták, a vörös felforgató cselekményekből eredőekkel elmentés, de mégis azokhoz közelítő félelmek: a feszültség stratégiájától, a fekete terrorizmustól és a katonai államcsínytől való félelem. A Piazza Fontana-i merénylettől a demokrácia megbuktatására tett kísérletekig, amelyek 1964-től egymást követték, hogy a chilei puccsról ne is beszéljünk; a baloldali kultúra ebben az évtizedben sok esemény okát egy olyan terrorizmusban vélte felfedezni, amely talán még a „forradalminál” is rettenetesebbnek tűnt: az Állam és a Hatalom terrorizmusában.

Hol helyezkednek el ma ezek a diskurzusok? Mit jelentenek? Kutatásunk nyilvánvalóan tematikus, és ahogyan minden téma, a terrorizmus is bizonyos megnyilvánulási formákhoz, ez esetben az elbeszéléshez kötődik szorosabban. Ezzel elkerülhető a száraz, tartalmi elemekre fókuszáló kifejezőmód, amelynek veszélye többször felmerült, de sikeresen el is hárult.¹ Azt a tényezőt azonban kevésbé hangsúlyozzák, hogy a tematológia önmagában kockázatot hordoz: ha nem is a történelemhez való közvetlen hozzáférés, de a történelem és az ábrázolás közötti megegyezés, illetve következményesség illúziójának a kockázatát. E megközelítés sikere egyben válasz is volt a kritika kilencvenes évek elejétől tapasztalható válságára, mégpedig azzal a kísérlettel, hogy az irodalmat a mindennapi élettel és a különböző irodalmakat más diszciplínákkal próbálják meg összehangolni². Éppen ezért magától értetődőnek tűnik, hogy egy téma kiválasztása a művészi áb-

¹ Itt főleg R. LUPERINI: *L'incontro e il caso*. Laterza, Roma-Bari, 2007, 3–36. munkájára gondolok. A választott téma egyszerre „tartalom” és a „tartalom formája”, ami lehetővé teszi, hogy a „tematikusi kritika” pontos határain egyszerre belül, de kívül is legyen a mű. (3. és 6. oldal).

² R. LUPERINI: *Immaginario e critica tematica: un dibattito*. = *Allegoria* XX., 58, 2008, 7–8. Az *Allegoria* ugyanebben a számában található egy fejezet a *La critica tematica oggi* témáról: 9–58., szerk. R. Luperini, C. Bertoni, R. Cesarini, M. Domenichelli, D. Giglioli, P. Pellini, F. Rapazzo, A. Viti tanulmányaival.

rázolás és a társadalmi valóság közötti átfedés vagy összefonódás egy szeletének a kihasítását jelenti. Amiről itt elfeledkeznek, az nem csupán az, hogy az ábrázolások eltérőek, és olyan súllyal erőltetik rá tekintetüket a tárgyra, hogy ezzel meg is teremtik azt; hanem arról is, hogy a téma kiválasztásának mozzanata (mind a szöveg, mind annak olvasója részéről) egyáltalán nem közömbös. Bármilyen tématerület en való mozgás egyrészt valamely lehetséges társadalmi tapasztalat formába öntését, szélsőséges esetben torzítását feltételezi; másrészt mindig elfogult, mivel elhallgatáson és cenzúrán alapszik.

Talán a képzetvilág fogalma tudja a leginkább megvilágítani egy tematikus terület ellentmondásait.³ Míg a tematológia semlegesnek tekinti a tárgyat, a „képzetvilág” kifejezés a valósághoz fűződő, nem éppen békés kapcsolatra utal. A képzetvilág legalább három különböző dolgot jelent egyszerre.⁴ Először is a kultúrában leülepedett formák, témák, motívumok tárhelyét, amelynek történetisége főleg annak a számára egyértelmű, aki eltávolodik az archetípusok és a kollektív tudattalan jungi elméletétől (ahogy azt Gilbert Durand teszi). Másodsorban azt a képességet, amely a valóság mítoszait, történeteit és értelmezéseit hozza létre. A valósághoz fűződő viszonya mindemellett nem lineáris, egyrészt mert már korábban létező mintákra vezeti azt vissza – tehát minden formába öntéssel meg is hamisítja –, másrészt mert az eseményekben bizonyos általánosságot keres, miközben nem szükségképpen tudja megtalálni azt, ami benne individuális és specifikus. Harmadrészt tehát a képzetvilág az „irreális”, „kitalált”, „képzelt” jelentéseket is őrzi: elfedi és misztifikálja a valóságot, mégsem azonosítható az ideológiával – amely érvekkel alátámasztott módon és meghatározott célokért küzd –, ahogy a szimbolikussal sem, amely a lacani értelemben a tudattalanon keresztül működik. Ebben az értelemben a képzetek világa vegyes, átmeneti terület, amely oly módon működik, mint Freudnál az Ego, az ID és a Szuper-Ego viszonya: pontosabban a tudattalan logika néhány elemét és a tudati gondolkodásmód néhány tulajdonságát vegyíti. A képzetvilág alakzatai valamiféle mélyebb tartalmat hoznak a közbeszédbe, egyszerre felfedve és elrejtve azt, amit nem lehet nyíltan kimondani. Ezek a megismerés és az eltávolítás eszközei, ezért bizalommal és gyanakvással kell kezelni őket.

A képzetvilág és a történelmi igazság tehát sosem szimmetrikus: ezért az eseménytörténet – olykor túlságosan is hangzatos – feltételezett visszatükrözése helyett a tények és azok reprezentációja közötti távolságra fókuszálók (amely tények, különösen a tárgyalt esetben, már eleve közvetett formában jelennek meg, sőt, gyakran még az a veszély is fennáll, hogy feloldódnak az eltérő értelmezé-

³ A legjobb összefoglalás, véleményem szerint, J-J. WUNENBERGER: *L'immaginario* (2003). Il Nuovo Melangolo, Genova, 2008, amely hangsúlyozza a hasonlóságot és a nem tökéletes átfedést a képzetvilág kutatása és a tematológia között (18. oldal).

⁴ Ezeknek a jelentéseknek a pluralitását tisztázza F. CARMAGNOLA: *La triste scienza. Il simbolico, l'immaginario, la crisi del reale*. Maltemi, Roma, 2002, 17–39.

sek hangzavarában.) Ahogy a tudattalan a tudathoz képest más, olykor ellentétes irányban és sebességgel mozog, úgy a képzetvilág is túllép az ideológián és a politikán, és az ideológia és a politika világos szándékait meghaladva lakja be őket. Míg a tudattalan osztályok szerint gondolkodik, addig a képzetvilág rosszul viseli azokat a megkülönböztetéseket, amelyek nélkül a politikai, történeti vagy kritikai diskurzus megalapozatlan lenne. Ezért feleslegesnek látszik annak előzetes megvitatása, mi is a terrorizmus, és milyen ideológiai szokásokat szolgálhat.⁵ Ez a gondolatmenet olyan historiográfiai vizsgálódás irányába tolná el a kutatást, amely a képzetvilág feldolgozása felől a valós események felé fordulna. Világos, hogy az előbbi és az utóbbi oly módon kell egymáshoz mérni, ahogyan az analitikus a páciens álmából kifejti és összeveti a napi élményeket. De ahogyan az analitikus számára az a cél, hogy diagnózist állítson fel, nem pedig az, hogy ítéletet alkosson arról, amit a páciens megélt, vagy azon személyekről, akiket megismert, úgy itt azt a kérdést kell feltennünk, hogy milyen formában, milyen kimenetellel és milyen áron teremti újra ez elbeszélés a történelmi tapasztalatot (vagy tapasztalatlanságot)?

Bár a „politikai erőszak” immár általánosan alkalmazott meghatározása tűnik a legkörültekintőbbnek és legelfogulatlanabbnak, mégis fennáll a veszély, hogy ez a fogalom kitorlí a szorongás, a fenyegetés és a halál azon vonásait, amelyek benne vannak a terrorizmus kifejezésben, és amelyek a művészi megjelenítés és a képzetvilág központi elemei. Így azok, akik a terrorizmus címkéjét elutasítják, mégis ahhoz viszonyítanak. A szóhasználat e fajta felülvizsgálata – különösen, amikor nem csupán egyszerű eufemizálásról van szó – a történelmi felülnézet előnyéért túl nagy árat fizettet a kutatásban: mégpedig annak figyelmen kívül hagyását, hogy az ebben az időszakban történt eseményeket nagyrészt akkor élték meg, viszont szinte egyöntetűen utána beszéltek el, mégpedig épp hogy terrorizmusként.

A képzetvilág ugyanakkor nem állandó, egységes, koherens entitás. Először is olyan társadalmi konstrukció, amelyet történelmi személyek és társadalmi jelenségek nézetkülönbsége kísér végig. Amikor elbeszéléseket dolgoz ki, akkor sem hoz létre organikus „társadalmi szöveget”:⁶ a lehetséges elbeszélések sokszínűségét mutatja fel, amelyeknek egyszerre több, alternatív változata létezik, ezek olykor ki is zárhatják egymást és összeütközésbe kerülhetnek. Nem létezik tehát egy társadalmi elbeszélés a terrorizmusról, vagy például a Moro-ügyről: sok elbeszélés létezik, amelyek azért versengenek, hogy saját meggyőződésüket fogadtassák

⁵ Ezért a kutatásom más vonalon halad, mint D. GIGLIOLI: *All'ordine del giorno è il terrore*. Bompiani, Milano, 2007: Giglioli nagyobb léptékű képet fest, földrajzilag és időben is, szándékosan kihagyva az olasz terrorizmus irodalmi reprezentációját.

⁶ Idézet: A. O'LEARY: *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*. Angelica, Tissi, 2007, 53–55. és P. ANTONELLO – A. O'LEARY: Introduction. In: *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009*. Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London, 2009, 1–15.

el az eseményekről, és arról sincs szó, hogy ezzel megsemmisítenék a velük ellentétes változatokat. Ha corpusként tekintünk rájuk, az elbeszélések a tudattalan tartalmakhoz hasonlóan közömbösek a nem-ellentmondás elve iránt. Másrészt a képzetvilág a szavakat a nyelvhasználati területük szerint különbözőképpen ragadja meg: nem csak a politikai képzetvilág nem esik szükségszerűen egybe a művészetivel, hanem még – ez utóbbin belül – az irodalmi sem a filmművészetivel. Ha teljességében vizsgáljuk, a képzetvilág különböző témákkal áll kapcsolatban, amelyek nehezen hozhatóak összhangba, még kevésbé egyszólamúságba. A párhuzamosság megint csak nem csupán a tudattalant érinti, hanem az egész freudi topikát: a képzetvilágban munkáló feszültségek kapcsolatba hozhatók az ID az Ego és a Szuper-ego közötti átalakulások, konfliktusok és ellenállások körével. A képzetvilág képes semlegesíteni bizonyos ellentéteket a politikai diskurzusban; a történeti és társadalmi elemzés bizonyos kategóriáit eltörli, a helyükre pedig mitikus képeket vagy sematikus értelmezéseket ültet, amelyek távoli múlt-ra utalnak vissza; végül a képzetvilág nem csak a dolgok megismerésének eszköze lehet, hanem arra is alkalmas, hogy megvédjük magunkat azoktól. A képzetvilág retorikája az álmokéhoz hasonló: ugyanazokat a módszereket használja – az áthelyezést, a sűrítést, a cenzúrát vagy az eltávolítást. A képzetvilágba semmi sem jut be közvetlen úton; és ami mégis bekerül, az a lehető legtilalmasabb.

A terrorizmus, ahogy azt folyamatosan mondják, valóban kollektív trauma? Ha így lenne, le kellene vonnunk az összes tanulságot, elsőként el kellene ismerünk, hogy a kollektív képzetvilág formái alig tudnak megbirkózni vele, és ellenállást tanúsítanak iránta. A trauma és a terrorizmus közötti párhuzam helytelen: a trauma az, ami nem jut be a tudatba, és nem elmesélhető, mivel ellenáll a szimbolizálási kísérleteknek, a terrorizmus ezzel szemben események együttállása, amelyből azonnal szimbolikus olvasatok és értelmezések sarjadnak. Azonban – és itt már van értelme az összehasonlításnak – míg a trauma kétes, töredékes és közlésképtelen fejtegetéseket szül a tünetekről, az álomról, a lapszusról, addig a terrorizmus számos irodalmi elbeszélést teremtett, amelyek, miközben beszélnek róla, el is rejtik azt. Kompromisszumos képződményekről van szó, amelyek az elmesélés, a megértés és a megítélés szükséglete, illetve a kiterjesztett elbeszélésnek, a teljes megértésnek és az átgondolt ítéletalkotásnak való ellenállás között jönnek létre.

A képzetek történetévek számot vetni gyakran annak a története, hogyan védekezünk a történet ellen, és hogyan próbálunk eltávolodni tőle. Az irodalom olyan társadalmi tényezővé válhat, amely nem a megismeréshez visz közelebb, hanem a félreismeréshez: nem azt meséli el, hogyan történtek a dolgok, hanem azt, hogy mennyire keveset akarunk és tudunk mindebből felfogni. Így megdőlt az az – egyfajta tematikai kritika által táplált – illúzió, amely szerint a téma volna a kapcsolódási pont a művészeti megjelenítések és a valóság között, így egyben a legérvényesebb módja is annak, hogy a humán tudományterületeket kiemelve marginális helyzetükből, és kiváltságos jogokkal felruházva a társadalmi élet középpontjába

hozza vissza azokat, amelyhez kiváltságos hozzáférést nyújtanának. A terrorizmus esete ezzel szemben azt mutatja meg, hogy az irodalom átláthatósága olykor annyira csekély, hogy a történelemből csupán homályos foltokat képes megmutatni. A képzetvilágban megfogant történet a történetíráshoz képest tehát mindig elfogult, kisebb vagy nagyobb részletet metsz ki a valóságból, ezzel mindenképpen meghamisítja annak a képnek a teljességét, amelyet rekonstruálni igyekszik. Ebből a szempontból nem jelenthető ki, hogy „a művészeti ábrázolások a dokumentumoknál hűségesebben adják vissza az emberiség történetét”:⁷ ezek a művészeti formák nem csak a tényeket fedik el, hanem a lelkiismeretet is. A képzetvilág vizsgálata mint paradoxonra szólít fel a kritikai gyakorlatra, mint olyan „fogadásra és ellentmondásra”, amely egyben párbeszédnek közötti és interdiszciplináris „társadalmi közvetítés” is. A történetiség, amelyet feltételez, „historizmus nélküli történetiség”.⁸ Ha a kritikusra is érvényes „a civilizáció szelektív memóriája”, és munkájának „szükséges társadalmi haszna van”,⁹ akkor a freudi elmélet szerint bizonyítania kell, hogy az emlék konstruált jelenség, és – mint a civilizáció bármely formája – a barbarizmuson túl a hamis tudatot, a félelmet, a hibázást is maga után vonja.

A TERÜLET BEHATÁROLÁSA II.:

A TERRORIZMUS MILYEN SZÖVEGEIRŐL VAN SZÓ?

A megjelenítés részrehajlósága csak bizonyos mértékben függ az ideológiai vagy politikai természetű szándéktól; mint ahogyan az elfojtás sem köthető tudatos döntésekhez. Olykor a kifejezésmód természete vagy annak a diskurzusokon és az ismereteken belüli helyzete határozza meg a részrehajlás mértékét. Ezért jelen kutatás tárgyát az irodalmi képzetvilágnak csak néhány, az olasz terrorizmushoz kapcsolódó formája képezi. Egyrészt azok, amelyek a szélsőjobboldali erőszakkal foglalkoznak, és a feszültség stratégiájának a Piazza Fontana-i merénylettel megnyíló dimenzióját rajzolják meg; másrészt azok, amelyek a szélsőbaloldali agressziót érintik; azzal együtt, hogyan vetettek ezek események sötét árnyékot a nyolcvanas évekre. A kutatás az elbeszélő irodalomra szorítkozik; kizárja a többi irodalmi műfajt, (például – néhány szükséges vagy hasznos kivételtől eltekintve – a tudományos munkákat, a költészetet és a drámát); de egyéb elbeszélő formákat is, mint amilyen a televíziós vagy mozifilm. Nem is a teljes elbeszélő irodalmat tekintjük át. Annak ellenére, hogy a *fiction* és a *non-fiction* közötti köznyelvi megkülönböztetés teret adhat a kétségeknek, a kronológiai ív szempontjából hasznos és alkalmas eszköz. Nemcsak elvi, hanem erkölcsi okból is igyekszem elkerülni egyrészt a kitalált történetek, másrészt a főszereplők szájá-

⁷ Th. W. ADORNO: *Filosofia della musica moderna* (1949). Einaudi, Torino, 2002, 47.

⁸ R. LUPERINI: *Breviario di critica*. Guida, Napoli, 2002, 45–53, 77–83, 97–106. Az idézett rész: 63. és 101.

⁹ R. LUPERINI: *Il dialogo e il conflitto. Per un' ermeneutica materialista*. Laterza, Roma-Bari, 1999, vi.

ból egyes szám első személyben elhangzó vallomások, interjúk, az események sajátban vagy a történetírásban megjelent rekonstrukcióinak összekeverését – mely utóbbiak olyan szövegek tehát, amelyekben aki ír, magára vállalja annak felelősségét, hogy elmagyarázza, mi történt valójában. E második műcsoport elemzése már tekintélyes méretű, külön kell kezelni a fikciós szövegektől.¹⁰ Ha vannak is köztük átfedések (például külön kell elemezni az ex-terroristák tollából született elbeszélések és regények körét), szükséges megkülönböztetni a két szövegtípust. Jobb távol maradni az esetleges félreértésektől, amelyek abból erednek, hogy bizonyos mértékig a *non-fiction* irodalom is fikcionalizált eljárásokhoz folyamodik. A fegyveres párt ex-aktivistáinak visszaemlékezéseiből kirajzolódik egyfajta topika,¹¹ a történetek jellegzetes pályát írnak le, a műfaj kiválasztása alakítja az élettörténetet, filmművészeti és irodalmi (emellett ideológiai és politikai) képzetvilág árnyalja a cselekményt. De mindez nem elég ahhoz, hogy eltörölje a valóság dokumentum-jellegét, ahol a valóság természetesen nem a tények egyszerű brutalitása, hanem a formák sokszínűsége, amelyek az ideológiákat, a rájuk mért traumákat, a gyilkosságtól megbélyegzett identitás rekonstrukciójának kísérleteit tették meg a hit tárgyának. Hasonlóképpen a szövegeket, amelyekben az áldozatok, vagy még gyakrabban a hozzátartozók hallatják szavukat, nem lehet büntetlenül a *fikciós irodalomhoz* kötni: ezzel figyelmen kívül hagynánk azt, hogy ezek a tiltakozás megnyilvánulásai, a személyes fájdalom jóvátételi kísérletei, és a közfelejtés fenyegetésének kívánnak ellenállni. A dokumentum-jelleget az irodalmi lelemény közegébe helyezni sértésnek tűnik, még akkor is, ha a lelemény eleve benne rejlik, hiszen semmilyen elbeszélés nem létezhet, ha nem öntik formába. Ezek a szövegek, bármennyire regényesítettek is (tehát bármennyire elszenvedik is a kortárs elbeszélő-irodalom főműfájának hegemoniáját), nem olvashatók regényként: tehát nem lehet azokat *fiction*nek átminősíteni.¹²

Ezért csak regényekkel és elbeszélésekkel foglalkozom. A nem-fikciós szövegeken túl a film is kívül kerül jelen elemzés hatókörén, mert már több érdekes tanulmány tárgya volt.¹³ A film és az irodalom eltérő módon reagált a terrorizmus jelenségére: bár a témák és az elbeszélő műfajok összekapcsolódhatnak, a rendezők bíztak azon képességükben, hogy a közönséghez szóljanak. Az írók

¹⁰ G. TABACCO: Le parole per dirlo. Memorie, ritratto, e romanzo della lotta armata in Italia (1979–2003). = *Contemporanea*, 2006, 4: 27–54; A. Cento Bull, Political Violence, stragismo and „Civil War”: An Analysis of the Self-Narratives of Three Neofascist Protagonists e R. Tardi: Self-Narratives of the anni di piombo: Testimonies of the Political Exiles in France. In: *Imagining Terrorism*, cit. 183–199, 200–220.

¹¹ A topika a görög dialektikában és a retorikában az érvek forrásával, anyaggyűjtéssel foglalkozó tan, Arisztotelész egyik logikai művének címében is megjelenik. Forrás: Pallas Nagylexikon Topika szócikk, Arcanum: FolioNET Kft., 1998 Budapest. (A ford.)

¹² Itt D. COHN: *The Distinction of Fiction*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore – London, 1999 könyvére támaszkodom.

¹³ CH. UVA: *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*. Rubettino, Soveria Mannelli, 2007; A. O’LEARY: *Tragedia all’italiana...*

azonban nem. Egy konkrét kérdésre akarok kilyukadni: milyen választ adott az olasz elbeszélő irodalom a feszültség politikájára és az ólomévekre? A közvélemény egyetértése abban, hogy a terrorizmusnak nincs nagykönyve, rávilágít egy ellentmondásra: a nagy (vagyis rettenetes, zsúfolt és gazdag) történet képtelen rá, hogy nagy irodalmat hozzon létre. Az a gondolat, hogy ezek az események természetüknél fogva drámai¹⁴ formát kell, hogy öltsenek, nyilvánvalónak tűnik, de alapvető elvi ellentmondást hordoz. A tragikus hangnem csak az egyik – és talán a legkevésbé megfelelő – módja annak, hogy az óloméveket elmeséljük, és – ahogyan George Steiner magyarázza – a „tragédia halála után” (amely a XVII. században következett be) a műfaj nehezen és kétesen él tovább. Semmi sem gátolta, hogy ezeket az éveket regényes, groteszk, bensőséges vagy éppen szimbolikus hangnemben meséljük el; de talán senki sem ért fel saját anyaga magasságához – ahhoz a magassághoz, amelynek inkább a valós tények összetettségével kellene találkoznia, mintsem a tényeknek a megformálási mód szerinti felcímkézett (mélységesen szabálykövető) listázásával.

A drámai hangnemet hiányoló közvélekedés megfeleldez az arról, hogy a történelem és az irodalomtörténet – ahogyan a történet és a képzetvilág is – eltérő sebességgel haladnak. Nincs rá biztosíték, hogy a borzalmas események olyan irodalmat hívnak életre, amely képes elbeszélni a borzalmat. Vannak események, amelyek jóformán azonnali hatást váltanak ki: felidéztük az ellenállás esetét, de ide sorolhatnánk az Első Világháborút vagy a Bolsevik Forradalmat, de akár az ikertornyok elleni merényletet is. Vannak azonban ugyanilyen súlyos események, amelyek nem vonnak maguk után azonnal reakciót: létezik például a francia forradalom nagy könyve? Egyértelmű, hogy rögtön az esemény után a regény műfaja nem volt alkalmas arra, hogy elbeszélje a történeteket, de tragédiák, drámák vagy versek sem szóltak a történésekről. Természetesen előfordulhat, hogy bizonyos eseményeknek időre van szükségük, hogy leülepedjenek: Napóleon mítosza azonnal helyet kapott a figuratív művészetekben és a zenében, az irodalomban viszont – néhány, vele többnyire kortárs kivételtől, Hölderlintől Foscolótól eltekintve – a császár haláláig, de még inkább a következő nemzedékekig kellett várni, hogy színvonalas elbeszélő irodalmi mű születessen róla.

Hasonló a történet az olasz terrorizmus esetében is. Annak ellenére, hogy állandóan magyarázzák, elismerik, hogy lehetetlen általános elméletet felállítani a témához. Szó sincs arról azonban, hogy a megkésett megjelenítés csak a traumatikus élményeket érinti: a Shoah történetének szinte azonnal megszületik az egyik legjelentősebb irodalmi leképezése, hiszen az 1945 és 1947 között íródott *Ember ez?* (*Se questo è un uomo*) (bár nem minden nehézség nélkül) már 1947-ben megjelenik. Az ellentétes póluson pedig az imént idézett napóleoni esetet találjuk. Akkor

¹⁴ Elég csak O'LEARY könyveinek címére gondolni: *Tragedia all'italiana*, cit. ahol a kifejezés főnévvé alakul át. D. PAOLIN: *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*. Il Maesrale, Nuoro, 2008.

hát a téma közösségi feldolgozásának nehézségeiről tanúskodna a késedelem? A feltételezés tautologikus, és hamar rácáfol arra a vélekedésre, hogy az olasz terrorizmus esetében a jelenség egybeesik a közbeszéd és a közvetítő diskurzusok túltermelésével, nem csak a sajtóban, rádióban, televízióban, hanem a tényfeltáró újságírók könyveiben is. A hetvenes években a terrorizmussal foglalkozó elemzések és elbeszélések megszáporodtak, amelyek között az irodalomnak, úgy tűnik, csak mellékszerep jutott. Megint felmerül a kérdés: miért? És valóban így van-e?

KORSZAKOK

A tanulmány végén közölt bibliográfiát áttekintve világossá válik, hogy a terrorizmus már nagyon hamar a figyelem középpontjába került, az első idevágó szövegek 1971-ben születtek. Balestrini *Vogliamo tutto* (*Mindent akarunk*) című munkája kapcsán még csak az előtörténetnél tartunk, hiszen a munkáslázadás teljesen elkülönül a fegyveres harctól; de Sciascia 1971-es *Il contesto* című kötete (amely magyarul *Kiváló holttestek* címmel jelent meg) „sötét csoportokról” („gruppuscoli”) beszél, amelyekhez a politikai gyilkosságokat kötik. Ettől fogva minden évben megjelenik néhány regény, amelyek arról szólnak, amit ma nyíltan terrorizmusnak nevezünk; szerzőik vagy már beérkezett írók (Sciascia, Volponi, La Capria, Ginsburg, Moravia), vagy a neoavantgárdhoz kötődők, akik széles körű elismerésre számíthattak (Balestrini, Vassalli, Eco). A kiadottakhoz sorolható két, jelentős kiadatlan mű is: az *Olaj* (Petrolio) Pasolinitől, amely 1972 és 1975 között íródott, de csak 1992-ben jelent meg, és Parisétól *A vér szaga* (*L'odore del sangue*), amelyet 1979-ben írt, de csak 1997-ben adták ki. A fentiek közül egyikről sem jelenthető ki, hogy az olaszországi terrorizmus könyve; inkább egy olyan műnek adhatnánk különösebb nehézség nélkül ezt a megjelölést, amelynek középpontjában a történelem és az irodalom kapcsolata áll – ám ez a könyv nem regény, hanem Sciascia *A Moro-ügy* (*L'affare Moro*) című kötete. Azt állapíthatjuk meg és igazolhatjuk tehát, hogy a fikció még a hetvenes évek legnagyobb íróinak műveiben is kevésbé érhető tetten.

Ezt az első szakaszt egy lankadtabbnak tűnő időszak követi: 1982-től 2002-ig a terrorizmusról szóló olasz elbeszélő-irodalom kevésbé termékeny, és a téma nem vonz elismert szerzőket. Balestrini folytatja saját, látványosan árral szembeni útját; Tabucchi egy elbeszélésre szorítkozik; Volponi csak egy fejezetet szentel a témának a *Le mosche del capitale* (*A tőke legyei*) című művében; Consolo egyfajta világvége hangulatban köti össze a terrorizmust és a maffiát, és tagadja a történelmet; Moresco a *Gli esordi* (*Debütálók*) című írásában a politikai csatározásokat látomásos képekre fordítja le, amelyek értelme a főszereplő-elbeszélő számára is homályos marad. Mégis ebben az időszakban jelenik meg két új tényező. Ekkor kezdenek megszólalni az ex-terroristák: az első, 1984-ben, éppen a Vörös Brigádok egyik alapítója: Renato Curcio. Bár a fikciós irodalmi művek száma nem

magas, a visszaemlékezések kezdenek megszorodni: az összes jelentős vörös ex-terrorista megírja a magáét, Franceschinitől Morucciig, Farandától Balzeriniig. Ebben az időszakban a *non-fiction* elsőbbséget élvezett a *fiction*nel szemben: ha valaki az óloméveket és a feszültség stratégiáját akarja megérteni, akkor inkább ezeket a könyveket veszi kézbe, vagy pedig az önéletírásokat (mint Corrado Stajano két könyve, a már 1975-ben megjelent, Franco Serantiniról szóló *A felforgató / Il sovvertivo*, illetve a Marco Donat Cattinnak szentelt *Nihilista Itália / L'Italia Nichilista*, együtt mindkettő megjelent 1992-ben). Vagy a történetek újságírói rekonstrukcióit olvassák (ilyen a *Köztársaság éjszakája / La notte della Repubblica*/ Zavolitól, amely egy televíziós program akkurátus kiadása), vagy interjú-köteteket (amilyen Ros-sanda és Mosca Moretti-interjúja), vagy az egyre növekvő számú tudományos igényű munkához fordulnak. Néhány könyvkiadó kisebb vagyont szerzett ezen a területen: például a Kaos, amely Sergio Flamingi tanulmányait is kiadta. Az iro-dalomnak azonban alárendelt szerep jut. De – és ez a második új tényező – nem sokkal a kilencvenes évek közepe előtt a terrorizmus a *noir* egyik kedvelt témájává vált. Cesare Battistinak az 1993-as *Férfinak öltözött (Travestito da uomo)* óta fontos szerep jutott: bár Lorian Macchiavelli rendőrtörténeteinek már 1974-től kezdődően kedvelt témája a politikai erőszak, érdekes, hogy pont arra a szerzőre hárul jelentős szerep a közvetítésben, akit politikai gyilkosságokért ítélték el. 2003-tól kezdve a terrorizmus határozottan divatos lett, és bár a *noir* sokszor merített belő-le, nem ez az egyetlen elbeszélő műfaj, ahol találkozhatunk a témával. Talán nem meglepő, hogy 2008-ban a Moro-gyilkosság harmincadik évfordulója pillanatnyi szünetet jelez: a közönség még mindig nem a fikciós elbeszélést keresi, hanem a történelmi rekonstrukciót, vagy még inkább a regényes történelmi rekonstrukciót, *non fiction* megjelenítésben egy kis fikciós beütéssel. Még Moro fogság alatt írt leveleinek újrakiadása is (amely kisebb könyvkiadóktól az Einaudihoz került át)¹⁵ erre a sorsra jut: amennyire alapos Miguel Gotor szerkesztése a filológiai és történeti rekonstrukció terén, annyira engedékeny a regényesség, a mitikus és le-gendai elemekkel átszőtt értelmezés iránt.

Az írott elbeszélő-irodalom, amely korábban olyan óvatosan bánt a terroriz-mus témájával, hirtelen miért lép túl minden visszafogottságon? Ebben az idő-szakban az irodalom helyzete megváltozik a médiához képest, amely azonnal és mindenfajta megkötés nélkül kisajátította a terrorizmust. Bourdieu szociológiai elmélete segít abban, hogy jobban megértsük, hogyan alakult ki ez a helyzet. Az első szakaszban, amely az egész hetvenes éveket és a nyolcvanas évek első éveit jelenti, az irodalom azon dolgozik, hogy megkülönböztesse magát a tömegmédi-umoktól. Ez azzal jár, hogy – túl azon, hogy nem akar olyasmiről beszélni, amiről túl sokan és túl sokat beszélnek – inkább olyan formákban beszél róla, amelyek

¹⁵ S. FLAMIGNI: „Il mio sangue ricadrà su di loro” *Gli scritti di Aldo Moro prigioniero dell Br*. Kaos, Milano, 1997; A. MORO: *Ultimi scritti*. Piemme, Milano, 2000; A. MORO: *Lettere dalla prigionia*. (Szerk.) M. GOTOR. Einaudi, Torino, 2008.

saját közvetítői természetét helyezik előtérbe. Az első szakaszban tehát a terrorizmusról csak kifejezetten irodalmi természetű diskurzus keretében lehet beszélni, és amelyet így nem lehet összekeverni a sajtóban megjelenő esetleírással, hírrel vagy szociológiai oknyomozással. Habár nagyon is eltérő formában, de Calvino és Pasolini, Balestrini és Volponi, Sciascia és Vassalli mind olyan könyveket írtak, amelyekben hangsúlyosan érvényesül a változatos formában jelentkező irodalmi ritualitás. A nyolcvanas évektől azonban az irodalom és a média közötti kapcsolat megfordul: az irodalom éppen azért beszél a terrorizmusról, mert az a mediális elbeszélés és elemzés tárgya volt, és az is maradt. Mindkét időszakban olyan irodalomról van szó, amely ostromlott helyzetben érzi magát, és ez ellen vagy úgy próbál védekezni, hogy a lehető leginkább igyekszik hangsúlyozni saját identitását és hajthatatlanságát, vagy épp ellenkezőleg, amennyire csak tud, azonosulni igyekszik azokkal a diskurzusokkal, amelyek túlmutatnak rajta, amelyek marginalizálják. Ez az elhibázott mechanizmus ad magyarázatot az olasz elbeszélő irodalomnak a terrorizmussal kapcsolatos korlátaira.

Ez a korszakolás nem egyezik meg a szorosan értelmezett kronológiával. Az 1978-as év kétségtelenül fontos pont a képzetvilág történetében, és a fegyveres harc diadala helyett a fegyveres harc hanyatlásának kezdetét jelzi, mégis, ennek visszahatása az irodalomra csak áttételes és megkésett. Kezdetben az a bizonyos 55 nap kizárólag a nem-fikciós írások központi motívuma, példa erre a már említett *A Moro-ügy*, illetve annak szatirikus ellenpontja, Arbasino *Ebben az állapotban (In questo stato)* című írása.¹⁶ Ám az elbeszélő-irodalomban ezek az események jelentősebb nyomot csak sok évvel később hagynak: 1980-ban *A rózsza neve*, ahogy látni fogjuk, a Moro-gyilkosságot követő sokkot vetíti előre, anélkül, hogy megnevezné azt. 1981-es, *Vérfürdő egy elnökért (Massacro per un presidente)* című írásában pedig Zandel megváltoztatja a történetet, hogy egy valószínűtlen thrillerbe szőhesse bele. Rugarli *Troga* című munkájában Moro csak 1988-ban, tehát egy évtizeddel a meggyilkolása után válik felismerhetővé: bár itt is álruhába öltöztetik, ezúttal groteszk alakot ölt, amely a bűnbak vagy a feláldozott apa sztereotíp figuráját kifordítja, és megmutatja, hogyan lehet teljesen érvényes egy anti-tragikus megoldás (Vassalli ugyanezt az utat járta be, eltérő módszerekkel és gyengébb eredménnyel). Samueli és Franceschini *Az elnök táskája (La borsa del presidente)* című krimije után nyíltan kezdik idézni az esetet, amely egyenesen regényes toposszá formálódik: vagy azért, mert kötelező eleme bármely történeti rekonstrukciónak vagy visszaemlékezésnek, vagy azért, mert a *noir* cselekményéhez alkalmas anyag. Rögtön az eseményt követően tehát a Moro-ügy nem inspirál *fikciós* irodalmat, sőt, gátolja, fékezi, torzítja azt. Az idő múlásával azonban egyre objektíváltabb formában képes megjelenni. Talán a genovai események, az új Vörös Brigádok feléledése, vagy egyenesen szeptember 11-e élesztette fel az érdeklődést a hetvenes évek, illetve azon esemény iránt, amely annak tragikus és

¹⁶ A Moro-ügy irodalmi feldolgozásáról főleg M. BÉLPOLITI: *Settanta*. Einaudi, Torino, 2001, 3–51.

szimbolikus csúcspontja. A tények pusztja objektivitása egyik általunk elemzett elbeszélő számára sem elegendő, a történet azonnal a képzetvilág átlényegülési folyamatán szűrődik át, mintha mindaz, ami életre kelti a fikciót, és mindaz, amit a fikció feltár – meglepő módon – a hiányosság volna. Még az is nehezen tudja szó szerint elmesélni az eseményt, aki pedig szeretné, ezért formába önti a jelenséget, aminek azzal a veszéllyel jár, hogy elhomályosítja a tényeket.

AZ ELBESZÉLÉS REKONSTRUKCIÓI

Ezért is különösen fontos figyelmet fordítani a terrorizmus elbeszélő formáira. Egy elsődleges osztályozás ideálképe szerint történeti elbeszélésekkel lenne dolgunk, amelyek azzal a céllal születtek, hogy számot adjanak a történésekről. De a valóságnak ettől a – még mindig csak feltételezett – szintjétől gyorsuló ütemben távolodunk.

A tények megbízható rekonstrukciója, vagy egyáltalán annak lehetősége, hogy pontosan idézett és valós tények elképzelt események háttéréül szolgáljanak, a „történeti és kitalált elemek vegyes kompozíciójának” elmélete szerint ritka és megkésett. Az egyik első kivétel Nanni Balestrini utólag felépített regényciklusa, amely az 1999-es *A nagy forradalom* (*La Grande Rivolta*), *Mindent akarunk* (*Vogliamo tutto*), *A láthatatlanok* (*Gli invisibili*) és *A kiadó* (*L'Editore*) című kötetekből áll össze, és ide sorolható még az *Illusztrált erőszak* (*La violenza illustrata*) is. Szigorúan véve a *Mindent akarunk* nem a terrorizmusról szól: a történet egy déli bevándorló – elsősorban politikai – fejlődését kíséri végig, és az 1969. július 3-i munkásfelkelésben csúcsosodik ki, amely a torinói Mirafiori Fiat-gyár alkalmazottai körében tört ki, és terjedt tovább a környék utcáiban. A városi gerillákkal foglalkozó epizód rögtön a vörös terrorizmus problémáit veti fel, anélkül, hogy hasonlulna azokhoz. Ténylegesen a fegyveres ellenállásról szól azonban a másik három regény: az *Illusztrált erőszak*, amelyben – bár idézetekből és megszólalásokból felépített bonyolult kollázs formájában – Mara Cagol (aki férjével, Renato Curcióval együtt a Vörös Brigádok alapítója) ünnepelt hősként jelenik meg egy, a meggyilkolásáról megemlékező röplapnak köszönhetően. Hasonló módon *A láthatatlanok* egy aktivista bebörtönzéséről szól, akit szélsőséges felforgató tetteiért ítélték el, *A kiadó* pedig Giangiacomo Feltrinelli halálát rekonstruálja, amelyet annak a gerrila-mozgalomhoz fűződő elméletéhez és forradalmi utópiáihoz vezet vissza. Balestrini ezekben a regényekben egy koherens, információellenes és történetellenes tervet követ, amelynek nincs megfelelője sem a realizmus és az avantgárd egyesítésének, sem pedig a szerző politikai antagonizmusának szempontjából. Mindig a mozgalmon belülről figyel, onnan, ahol a terrorizmus megszületett, majd pedig kivált, és amely az erőszakot a gyakorlatban bevethető eszköznek tekinti. Az események rekonstruálása akkor is politikailag meghatározott, amikor eltérő véleményeket visz színre (az *Illusztrált erőszak* és *A kiadó* esetében is), és éppen a szerző részre-

hajlása miatt válik érvényessé. Bár ereszkedő ívet rajzol fel – annak harcosságával kezdve, aki mindent akar, hogy aztán a társadalom számára láthatatlanná vált aktivisták vereségéig jusson el –, az elbeszélés az igazság visszaállítását, az elégtétel-adást és a bosszúállást célozza.

De mint említettem, kivételről van szó. Van egy másik – koraérettsége, szélsőségsége és kísérleti jellege miatti – kivétel is, ez pedig Pasolini *Olaj* című könyve. Itt egy egészen más politikai állásponttal találkozunk, amely sokkal közelebb áll az Olasz Kommunista Pártéhoz: nem a mozgalom nézőpontját ismerjük meg, amellyel szemben – mint jól tudjuk – Pasolini kemény vitákba szállt, hanem paradox módon a hatalom nézőpontját. Ez a nagyszerű könyv tehát nem is a vörös terrorizmusról szól, amelynek legelső megnyilvánulásai a könyv megírásának vége felé találkozhatott a szerző, hanem a fekete terrorizmusról. A marxista politikai erőszak tehát lekerült a napirendről: Feltrinellivel, akit olyan „idiótaként” emleget, aki „szánalmat” érdemel, nem pedig „kegyelmet”,¹⁷ az anarchista (jobb esetben értelmiségi) lázadás teljességgel polgári természetű mítosza jelenik meg, amelynek az a szerepe, hogy elterelje a figyelmet a fegyveres harcban részes, vagy ahhoz legalábbis közel álló proletariátusról. Így, ha fel kell idéznie az „első valódi ’városi gerilla-harcot’ Olaszországban”,¹⁸ Pasolini nem a *Mindent akarunkban* elbeszélte torinói epizódot említi, ahol munkások voltak a főszereplők, hanem az 1972. március 11-én a Corriere della Sera milánói székháza elleni ostromot: azt a felkelő-cselekményt, amelynek az ő megítélése szerint a diáklázadásban vannak gyökerei, és így még inkább burzsoá kötődésű.

Mindenesetre témánk szempontjából az *Olajban* megmutatkozó historiográfiai elem talán kevésbé hangsúlyos. A szándékhoz, hogy a regénybe olyan sajtó-dokumentumokat és neveket emeljen be, amelyekről a *Merényletek regényében* (*Romanzo delle stragi*) Pasolini nyíltan kijelenti, hogy a birtokában vannak, de nem mondja ki azokat, látomásos és profetikus látásmód társul. A kifejezetten terrorista jellegű cselekmények, mint a torinói (vagy – a jegyzetek szerint változóan – a bolognai) pályaudvar elleni merénylet, az *Olajban* a hírek ihletésére születtek, és vészjóslóan előrevetítik a jövőt. Sőt, Pasolini képzelete éppen itt indul be, amikor is a robbanás a főhőst a godoarik varázslatos és történelem előtti földjére röpíti, amely az antropológiai változások által és azok ellenére a múltba visszasüllyesztett Itália allegóriája. Ezen a ponton Pasolini szándéka megegyezik Balestriniével: még ha politikailag ezek igen távoliak is, közelítenek egymáshoz, sőt a terrorizmusról szóló elbeszélő-irodalom egyik fókuszpontját képezik – legalábbis a nyolcvanas évek elejéig: a terrorizmusról mesélni egyet jelent a hatalmi diskurzusnak, a médiának és a lojális közvéleménynek való ellenszegüléssel. Az igazság, a mítoszrombolás, a leleplezés pátosza ez.

¹⁷ P. P. PASOLINI: Petrolio. In: Uő.: *Romanzi e racconti II., 1962–1975.* (Szerk.) W. SITI – S. DE LAUDE. Mondadori, 1998, 1439.

¹⁸ *Ibidem*, 1438.

Ezek a – maguk módján történetírói – elbeszélések tehát harci narratívák, és az eseményekkel szembeni kisemmizettség félelmének elbeszélései is egyben. Ehhez hasonló módon Volponi *A hercegi függőnye* (*Il sipario ducale*) a Piazza Fontana-i merénylet értelmezésének nehézségeit meséli el egy öreg anarchista, Subissoni professzor nézőpontjából. Annak felidézése, hogy közvetlenül a támadás utáni napokban mennyire nehezen lehetett értelmezni az eseményeket, valamint az igen szűkös időtávra, az 1969. december 12-től 1970. január 1-ig tartó időszakra korlátozott elbeszélés nem történelmi regényt, hanem az eseményből fakadó veszteség-érzés regényét formálja meg. A történet nem folyamatos, hanem emblematisztikus pillanatok töredékeinek felvillanásából összefűződő láncolat (a feszültség stratégiájának kezdetei, a fasizmus megjelenése, a spanyol polgárháború, amelyben Subissoni is részt vett): a terrorizmus úgy mutatja meg mindezek sötét mivoltát, hogy velük szemben az értelmiségi elveszti józan ítélőképességét.

Úgy tűnik hát, hogy a terrorizmus a történeti elbeszélés lehetőségének válságát idézi elő. Ha a forradalom olyan modern mítosz, amely irányt szab az eseményeknek, akkor a terrorizmus a forradalom sötét és posztmodern paródiája, amely kioltja ezt a jelentést. Továbbá ha a történelmi regény a tények értelmezésének műfaja, akkor a terrorizmus ezt ellehetetleníti, mert felelősei nem a forradalom érvényes szereplőiben, vagyis a munkásokban, hanem az anarchista burzsoázia tagjaiban, vagy – ahogyan látni fogjuk – a Hatalomban ismerhetők fel. És csak a nyolcvanas évek után válik lehetségessé egy átfogóbb, történeti távlat. Ennek előfutára ismét Volponi, *A tőke legyei* (*Le mosche del capitale*) című művével, amelyben a Tecraso nevű munkásról szóló, a terrorizmushoz kapcsolódó epizód egy iparváros szélesebben értelmezett kontextusába illeszkedik. De az a könyv, amely igazán programszerűen kívánja megrajzolni ezeknek az éveknek a történetét, az Bruno Arpaia *Az előttünk álló múlt* (*Il passato davanti a noi*) című alkotása, mely 2006-ban jelent meg; itt a történet – ennek minden kockázatával együtt – nemzedéki történetté válik. A késői megjelenés a scotti meghatározást idézi, amely szerint a történelmi regény legalább huszonöt évvel korábbi eseményekre tekint vissza. Meglepő azonban, hogy míg az olasz szépírók renitens magatartást tanúsítanak, a hagyományos és televíziós újságírók, szociológusok, teoretikusok és politikusok szinte mindennapos munkával leírásokban, elemzésekben, kutatásokban dolgozták fel az eseményeket. Mára az egyik legerősebb műfaj az újságírói és szociológiai módszereket alkalmazó tényfeltáró-regény lett. Igaz, elszigetelt esetekről van szó, és a műfaj gyakran kereszteződik a regényes formával: míg Camon *Nyugat* (*Occidente*) című írása dokumentumok alapján építi fel a szélsőjobboldali mozgalom egy tagjának élettörténetét, Eramo *Zérus sejt* (*Nucleo zero*) és Castellaneta *Árnyak* (*Ombre*) című műve a thriller és az összeesküvésre épülő cselekmény felé fordul.

POSZTMODERN ELFOJTÁSOK

Az olasz szerzőkre jellemző domináns szükséglet tehát, hogy a terrorizmusról láthatóan eltérő módon beszéljenek, mint ahogy azt a híradások vagy a szakosodott fórumok teszik, ám ezekkel maguk is egy másik szakosodást helyeznek szembe. A terrorizmussal foglalkozó diskurzusok áradásával szemben az irodalomnak öngazolásra és távolságtartásra van szüksége. Végso fokon esetleg egyáltalán nem beszél terrorizmusról, mert már így is mindenki túl sokat beszél róla. Az eseteknek csak egy kisebb részében állnak politikai okok az elutasítás, elfojtás és elhallgatás hátterében. Egy olyan kommunista párttal kapcsolatban, amely egészen a hetvenes évek közepéig tagadta a marxista ihletettségu fegyveres harc létezését, nem lehet csodálkozni azon, hogy az ugyanebből az ideológiai közegeből származó értelmiségiek, amennyiben eltávolodtak a párttól, nem vették számba a vörös terrorizmus jelentését, entitását, és magát a létezését sem. Végül is az, hogy Pasolini és Volponi a feszültség stratégiájáról kezdenek el beszélni, éppen ezt jelenti; és – ahogy Leonardo Siascia és Natalia Ginzburg esetében látjuk – ez egyáltalán nem volt kötelező döntés. Ám ez a politikai természetű vonakodás nem ad magyarázatot azok magatartására, akik, mint Italo Calvino, semmiféle terrorizmusról nem beszélnek, sem vörösről, sem feketéről; amikor pedig Calvino már a közelében jár, hogy ezt mégis megtegye, mint a *Ha egy téli éjszakán egy utazóban* Ludmilla gerilla-kalandjainak elbeszélése során, akkor az utalgatás, a parodizálás vagy a valóságtól való eltávolítás beszédmódjait használja. A politikai erőszakról szóló elbeszélő-irodalom történetét – paradox módon – éppen Calvino nyitja meg, mégpedig *A fejések lefejezése* (*La decapitazione dei capi*) című regényével.¹⁹ A példázatban a szélesebb értelemben vett realiztikus elbeszélés lehetősége – és ezzel a historiográfiai narratíváé is – rögtön el van vetve. Mi több, az események feladata éppen az lett, hogy a metaforát képviseljék a szövegben. De ezen az általános félelmen és vonakodáson túl, amely hasonló lehetett ahhoz, amit Sciascia élt át, amikor a tények beteljesítették a *Célok és eszközök* (*Todo modo*) jövendölését, létezik egyfajta ellenállás, amely nem magyarázható pusztán a politikai kényelmetlenséggel. Az a szerep, amit Calvino az irodalomnak kijelöl, hozzáférhetetlenné teszi számára a terrorizmust. Egyrészt már a hatvanas évek közepétől kezdődően kidolgozta az irodalomnak mint olyan kétértelmű beszédmódnak a poétikáját és ideológiáját, amely annál jobban tud dolgokról beszélni, minél inkább saját magáról beszél. Másrészt a *Kozmikomédiák* (*Cosmicomiche*), a *Láthatatlan városok* (*Le città invisibili*) és *Az egymást keresztező sorsok kastélya* (*Castello dei destini incrociati*) című kötetekben alkalmazott írásmódok a pusztítás mítoszainak vagy a kozmológiai szorongásoknak képesek hangot adni, de nem alkalmasak a sztrájkok, tüntetések, merényletek és gyilkosságok mindennapjainak elmesélésére. Ezeket a dolgokat Calvino – kifejezett feltevéésének megfelelően – nem akarta látni. Egy, a *Corriere*

¹⁹ BELPOLITI: *I. m.*, 85–116.

della Serában Coco ügyész meggyilkolása után, 1976. június 13-án megjelent cikkben kimondja, hogy „egy ilyen véres esemény másnapján nem szívesen” nyit ki újságot. Az erőszak „elterelés”: „a sokk után mentálisan újra kell építenünk az igazi katasztrófa háttérét, amely lassú, folyamatos és kollektív folyamat, és amelyet a szándékos és epizodikus kis katasztrófák pillanatokra elfednek.” De Calvino azt sem titkolja, hogy a terrorizmusnak e hamis és csalóka részletként való reprezentációja, amely elvonja a figyelmet a dolgok teljességének folyamatáról, egyben a „lélektani elfojtás mechanizmusa” is, amely magában hordozza a veszélyt, hogy „közömbössé, tompává, jelentéktelenné” tegye azt. A végeredmény a „világ” törekény, de merész újraalkotása egy, a rendet és távolságtartást egyaránt tartalmazó alkotásban.²⁰ Nem csupán személyes attitűd az, ami itt megjelenik: inkább programalkotó kijelentés, amely alapján az értelmiségi az általánosságra, a mélységre, a valóra tekint, és éppen ezért utasítja el az egyéni történeteket, a konkrét események hírértékét, a szó zavaró egyértelműségét. De irodalmi poétika is ez: mégpedig ugyanaz, amelynek alapján Calvino a hatvanas évekbeli könyveiben a kortárs Olaszországról csak alakzatokban beszél. Ha tételszerűen fogalmazunk, a posztmodernnek ez az olasz változata, amely nem képes és nem tud a terrorizmusról beszélni, sőt, megkockáztatható: a posztmodernnek ez az olasz formája egyszerre menekülés is a tudomásul vett történelem elől, még azelőtt, hogy mint fenyegetés, válság, szétesés, mint tolatkodó jelen mutatkozna meg. Egy irodalmi területnek az is a mércéje, mennyire ellenálló a jelennel szemben. A roppant és figyelmeztető tény – ti. hogy Calvino, csakúgy, mint Manganelli, elutasítja, hogy a mindennapi rettenet valóságát a maga nevében szólítsa meg – semmilyen módon nem hagyható figyelmen kívül. Ezzel megegyezően csakugyan a feszültség stratégiájának allegóriái Malerba kitalált történetei a Hatalomról mint büntényről, a *Sírbeszédtől* (*Pataffio*) kezdve a *Görögtűzig* (*Fuoco greco*) és a *Maszkokig* (*Maschere*)? Ha valóban azok – és bizonyos mértékig bizonyosan azok –, akkor marad a tény, hogy Malerba nem kíván a terrorizmusról úgy beszélni, amilyen az a valóságban.

A TÖRTÉNELMI REGÉNY MINT ÁLARC

Ebben a környezetben a történelmi regény is inkább elhallgatja, mintsem elmeséli e terrorizmus eseményeit. A *rózsza nevé*nél is ez a helyzet, amelynek 1978 márciusában elkezdett megírása a Moro elrablásából eredő „tehetetlenségérzet” és „sokkhatás” nyomait viseli magán, amit Eco is elismert.²¹ „A középkor” – mint rögtön mondták – „ebben a történetben teljesen a mai Olaszország allegóriája”:

²⁰ I. CALVINO: Del mantenere la calma. In: Uő.: *Saggi 1946–1985*. (Szerk.) M. BARENGHI. Mondadori, Milano, 1995, II, idézetek: 2279, 2280, 2283.

²¹ Interjú a *la Repubblica* 1980. október 15-i számában, In: L. LILLI: *Voci dell'alfabeto*. Minimum fax, Roma, 1995.

és párhuzamot vontak a fiatal szerzetesek és az autonómok, a dolcinianusok és a brigadisták, a ferencesek és a kommunisták között.²² Allegória helyett helyesebb lenne allúzióról beszélni, és feltenni a kérdést, vajon hány olvasó értette így valójában? Míg *A birodalom peremvidékéről* (*Dalla periferia dell'Impero*) és *A vágy hét esztendeje* (*Sette anni di desiderio*) című, összegyűjtött tanulmányokat tartalmazó kötetekben a középkor és a jelen összekapcsolása kitartóan megjelenik, és a szoros hasonlóságokat hangsúlyozza, a *Rózsa* nevében csak burkolt és homályos utalások vannak. A mechanikus áthelyezés, mint a kortársi szituáció bizánci köntösbe öltöztetése az 1976-os *Levél Ponthusból* (*Lettera dal Ponto*) című kötetben, a regény esetében nem működhetett. Ezért *A róza* nevének témája nem a vörös terrorizmus (amelynek politikai gyökere már nem hagyható figyelmen kívül), hanem a társadalmi megújulás jogos igénye és annak erőszakos elfajulása közötti különbségtétel nehézsége a baloldali értelmiségiek részéről. A könyv értéke abban rejlik, hogy hangot ad ennek a zaklatottságnak, és hogy felismeri a terrorizmus és a marxista hagyomány közötti szoros kapcsolatot; mindazonáltal elfedi a jelent, a valós eseményeket pedig eltávolítja. Ecónak sikerül a fegyveres harcról és annak mozgalmi kapcsolatairól beszélni, de nem sikerül úgy beszélni azokról, mint amilyenek.

ÁLOMKÉPESÍTÉSEK

A jelen vagy a közelmúlt eseményeinek áthelyezéssel vagy alakzatokban történő elbeszélése igen gyakori. E skála szélső végén találjuk a „álomképesítésekre” építő elbeszéléseket: itt a feszültség stratégiájának és az óloméveknek az eseményei olyannyira álomszerű közegbe kerülnek, hogy a valósághoz fűződő kapcsolatuk teljesen megszűnik. Az ebbe az irányba tett legerőteljesebb és talán legelhibázottabb kísérlet Anna Maria Ortese *Alonso és a vizionáriusok* (*Alonso e i visionari*) című munkája. Itt a politikai erőszak szándékoltan nem realiztikus keretben jelenik meg, hanem homályos utalások formájában. Ebből egy tágasan szimbolikus, de meglehetősen önkényes cselekmény fejlődik ki, amely végül csak a legelterjedtebb toposzokat és közhelyeket erősíti: a terrorizmus társadalmi zűrzavar, örület, nihilizmus, a burzsoázia belső harca: erőltetetten hangsúlyozza a nemzeti jellegzetességeket és szokásokat; átsiklik a jobb- és baloldal közötti különbségen; úgy kell olvasni, mint egy „csúnya családi történetet, az apa és a fia közötti gyűlölet történetét”.²³ Ehhez hasonlóan Pardini *Levél Istenhez* (*Lettera a Dio*) című művében a téma szimbolikus és a valóságtól távolodó megvilágításban jelenik meg, a terrorizmus a múltból visszatérő rémálom, amellyel annyira nehezen tudunk

²² A regény bemutatása ugyanazon az oldalon található a *la Repubblica*-ban. M. GANERI: *Il „caso” Eco*. Palumbo, Palermo 1991, 71–72. Az itt megtámadott témákról és kapcsolatokról ld. még BELPOLITI: *I. m.*, 43–48.

²³ A. M. ORTESE: *Alonso e i visionari*. Adelphi, Milano, 13.

számot vetni, hogy konkrét megjelenésében már látni sem tudjuk. Starnone *Első kivégzésében* (*Prima esecuzione*) ellenben a kétezres évek elején megjelenő új terrorizmus lehetőségéről kiderül, hogy az csupán gonosz tréfa, amelyet két volt tanítványa szőtt egy öreg professzor ellen. Az ehhez hasonló regényekben nem is annyira a valóság elemeinek kitörlése a megdöbbentő, hanem a végül felállított diagnózis általánossága, amely végül nem sokat ad hozzá a józan ésszel levonható következtetésekhez. Ezért is sokkal érdekesebb Giorgio Vasta *A materiális idő* (*Il tempo materiale*) című munkája: a történet három gyerekről szól, akik 1978-ban egy terrorista-sejtet hoznak létre, és néhány vandalizmusba hajló cselekmény után egy iskolatársukat elrabolják és megölik. Vasta a terrorizmust a híradások szintjéről az illúziók közegebe helyezi át, és nem a történelmet meséli el, hanem azt, hogy a képzetvilág hogyan szenved meg a történelmet. *A materiális idő* tehát a metaforikus megjelenítést választja, káprázatosan valószerű világot hoz létre (vagy hiteles valószerűtlenséget), amely a tényeket rémálommá tágítja, és elutasítja a naturalisztikus megformálást. A könyv sikere nyugtalanító erejében van: Morót a Morana nevű fiúra lecserélni, aki tompán aláveti magát az erőszaknak, az áldozatok szentségét és a meggyalázott államférfi méltóságát övező, vigasztaló mítoszok lerombolását jelenti.

PROJEKCIÓK

Az álomképesítésre épülő elbeszélésekben a valóságtól való eltávolodás figyelhető meg, vagy pedig az, hogy a valós eseményeket kollektív rémálmokkal helyettesítik. Egy másik lehetőség az kínál, ha a feszültség stratégiájának és az óloméveknek a tényeit a hetvenes évek Olaszországból más időkbe és más terekbe helyezik át. Projekciós elbeszélésekről beszélünk tehát, amelyekben a történeti eseményeket ugyan nem teszik félre, hanem átöltöztetik és metaforákká alakítják. Az egyszerűbb esetek azok, amelyekben a terrorizmust egy viszonylag közeli jövőbe vetítik ki, mint például Beha *Én voltam* (*Sono stato io*) című írásában, vagy Babette Factory írócsoport *Krisztus után 2005* (*2005 dopo Cristo*) című alkotásában. Ezekben a cselekmény középpontjába egy nevetséges merénylet, vagy egy Silvio Berlusconi kárára elkövetett rablás kerül. A legjobb megoldást mégis Sciascia könyve kínálja, mintegy előfutárként: a *Kiváló holttestek*ben (*Il contesto*) az író földrajzilag helyezi át a cselekményt, egy meg nem nevezett latin-amerikai országba, ahol néhány, ügyészek ellen elkövetett bűntényt sötét felforgató csoportoknak tulajdonítanak. A *Késélők*ben (*Pugnatori*) pedig időben helyezi át a cselekményt Sciascia: a politikai összeesküvés ugyanis Palermóban szövődik, de 1862-ben, és ez – a szerző explicit kijelentése szerint – arra szolgál, hogy a feszültség stratégiáját értelmezze. A *Kiváló holttestek* is néhány elfojtáson alapszik: Sciascia teljességében figyelmen kívül hagyja a vörös terrorizmus társadalmi és politikai gyökereit, és annak valós súlyát, de még a létezését is következetesen tagadja. (Egyébként

1971-et írunk.) A köztisztviselők elleni bűntényeket, amelyek után Rogas felügyelő nyomoz, valójában nem azok a sötét felforgató csoportok követték el, akiket a sajtó, a kormányszervek és még az ellenzéki Forradalmi Párt is előszeretettel tekint tetteseknek – az igazi erőszakos szervezet a hatalom, amelynek fullasztó szorításából nem lehet szabadulni. Az összeesküvés-elmélet sikeréhez immár nem fér kétség.²⁴ Ami számunkra fontos, az nem annyira ennek a valósághoz való hűsége, mint inkább képzetbeli jelentése, az a szerep, amit a narrátor kap, az a hatás, amit a ténylegesen politikai vélekedésekre gyakorol. A krimi így az olasz állapotokat bemutatja (emiatt a kommunista értelmiség körében azonnal éles vitákat szító) kulcsregény, illetve a „világban működő hatalomról” szóló egyetemes példázat között mozog:²⁵ a valós történéseket egyszerűen újrírja, elhomályosítja, átlényegíti és tagadja. Sciascia olyan tisztánlátással és koncentrált figyelemmel fordul a történethez, hogy időn és téren túli mítoszra dermeszti. Talán éppen e beavatkozás komplexitása, a valóságot alátámasztó pátosz, talán a már elhasznált realizmus zátonyainak kikerülése, továbbá a valódi elkötelezettség teszi a *Kiváló holttesteket* a háború utáni irodalom egyik legnagyobb könyvévé. Az iszonyat pontos történelmi adottsággá válik, a kényszerű megrekedtség jelévé. A politikai erőszak nem azt mutatja meg, hogy a történelmet meg lehet változtatni, épp ellenkezőleg, azt, hogy annak mozgása csak látszat.

Sciascia nem csupán annak az összeesküvés-narratívának az elindítója, amely az *Olajon* is nyomot hagy, és amelynek a posztmodern éveiben olyan sikere lesz, hogy az már az elértéktelenedését eredményezi. A *Kiváló holttestek* rámutat, hogy az összeesküvés-elméletek hogyan tulajdonítanak egy teljesen hamis, az önbecsapástól sem mentes, ám végül is feleslegesen heroikus szerepet az értelmiségnek. Cusan, az író, akit Rogas a bizalmába avat, naivan hisz a Forradalmi Párt segítségével, de Rogasszal ellentétben önhitt, szálnalmas és nevetséges. A Contesto összes értelmiségi szereplőjéhez hasonlóan nárcisztikus Cusan saját jelentőségét nagyobbknak hiszi a valóságnál. A hatalomnak nem is kell őt fizikailag eltávolítania, ahogyan Rogast, vagy az ellenállás vezérét, Amart. Az összeesküvés leleplezése az író szakmai feladata lesz, aki még mindig úgy tesz, mintha a közéletről mondana valamit, holott inkább önmagát sodorja ellentmondásos helyzetbe: az igazság mindig a tények után következik; esztétikai megtérülés egy történetért, ahol végül minden visszatér a helyére, nem változik semmi. Az elkötelezett író erőfeszítése tehát nevetséges eredményt hoz, amivel ugyanakkor könnyít az olvasó és a saját lelkiismeretén.

Sciascia elsőként veti fel a pozitív hős és a felkelők szembeállításának prob-

²⁴ Akkor is, ha „a testvéri kapcsolat a konspiráció és a Terror között nem csupán a posztmodern kiváltsága, a konspiráció poétikája a posztmodern képzelet egy alaptémája.” (D. GIGLIOLO: *All'ordine del giorno è il terrore*. Bompiani, Milano, 2007, 45.) *Cospirazioni, trame. Atti della Scuola europea di studi comparati*. BERTINORO: I. m., 26 agosto –1 settembre 2001. (Szerk.) S. MICALI. Firenze, Ls Monnier, 2003, különösen: R. Cesarini: *L'immaginazione cospiratoria*, uo., 7–20.

²⁵ L. SCIASCIA: *Il contesto*. In: Uő.: *Opere 1971–1983*. (Szerk.) C. AMBROISE. Bompiani, Milano, 2001.

lémáját, és talán egyedül ő volt képes ezt megoldani. A terroristákról szóló elbeszélések abszolút többségében az ellenfelek nemhogy életlennek látszanak, hanem egyáltalán nem is lépnek színre – és hasonlóan érzékelhető nehézséget okoz a terrorizmus áldozatainak megrajzolása.²⁶ Az elbeszélő-irodalom leginkább ezen a ponton távolodik el a kollektív képzetvilágtól, ugyanakkor ezzel együtt az éppen elrejtett igazságot is felfedi: míg a médiában közvetített diskurzus a szokásos fordulatokat alkalmazza „az állam szolgálóiról” és a „brutálisan meggyilkoltakról”, addig az irodalom nehezen képes meglátni azokat. Ugyanakkor rámutat, hogy a terrorista hipnotikus bűvöletet gyakorol, s bár a közvélemény megpróbálja az „örült” és a „hitvány” címkéket rásütni, valójában jócskán a hatása alá kerül. Az a rendkívüli tér, amelyet a regények a terroristáknak szentelnek, ugyanaz a tér, amelyet azok a kollektív képzetvilágban valóban elfoglalnak, és amelytől a rossz intézményes retorika süszégtelenül igyekszik távol tartani magát. Ezzel szemben az áldozatoknak a narratívában való marginalizálódása az a valós elszigetelődés, amelyet elszenvednek, és amely a megemlékezések és ünnepek felszíne alatt van: az irodalom nem képes az áldozatokról beszélni, mert a civil társadalom el akarja őket felejtetni. A *Kiváló holttestek* azonban ki tud szabadulni ebből a társadalmi fikciók e játékból, vagy pedig felkavaró módon képes számot adni ezekről. Egyrésztől nincsenek is igazi terroristák: a „forradalmi” környezetet rossz életű értelmiségiek vagy naiv áldozatok népesítik be, akiket a náluk erősebbek irányítanak. Az igazi Moloch maga a hatalom, amely erősebb metafizikai létező azoknál a kisembereknél, farizeusoknál, bűnözőknél, akik ugyan szeretnék azt gyakorolni, de akiket mégis a hatalom mozgat. Sciascia megalkotja a Hatalom mint borzalom mítoszát, amellyel szemben a terroristák bábuknak tűnnek, miközben a politikai ügyeskedők inkább a gúny tárgyaként ábrázolt árnyak, semmint a rossz sötét titánjai. Másrészt az *Kiváló holttestek*ben Sciascia Rogast hiteles, egyáltalán nem kivételes alakként mutatja be – ebben a minőségben nagyon messze van a kilencvenes évek *noir*jának nyomozóitól. Mégis, e közvetve érzékelhető (*understated*) személyiségrajz helyett Rogas a hitelességét sokkal inkább annak köszönheti, hogy először a körülmények áldozata lesz, azután pedig legyőzött.

Döbbenetes, hogy Sciascia a következő években is megőrzi majd ezt az alapvető közönyt a vörös terrorizmus történelmi, társadalmi és politikai valóságával szemben. Annak ellenére, hogy kiharcolta magának azt, hogy az elsők között ismerje el egy valóban marxista terrorizmus „forradalmi ortodoxiáját”,²⁷ regényei egyáltalán nem erről szólnak. A narratív képzetvilág és a politikai tudat elválnak egymástól: ellentétes dolgokat mondanak. Nem az 1974-es *Célok és eszközök*re (*Todo modo*) gondolok, ahol is a katolikus politikusok közötti groteszk harc – a Hatalom elkülönülésének allegóriájaként – egy menedékházban ér véget. Hanem inkább *A lovag és a halálra* (*Il cavaliere e la morte*), amely a Moro-gyilkosság tizedik

²⁶ PAOLIN: *I. m.*, 39–47.

²⁷ Sciascia kijelentését C. AMBROZIE idézi: *Cronologia*. In: SCIASCIA: *Opere*, 63.

évfordulójára jelent meg, 1988-ban. Itt a közeli jövőben, 1989-ben, a francia forradalom kétszázadik évfordulóján játszódik a cselekmény, ám bizonyos fokok a híres kenőpénz-botrány, a Tangentopoli eseményeit jeleníti meg. A *Kiváló holttestek* tézise – mely szerint a vörös terrorizmus nem is létezik, az csak egy kísértet, amit a hatalom a saját céljaira használ – úgy tér vissza, mintha közben az ólomévek nem is lettek volna ott: összeesküvés-elméletről van szó, amelyre a *Moro-ügy* irodalmi megformálása nem helyez hangsúlyt, de amely az 1983-as *Kisebbségi kapcsolatokban* (*Relazione di minoranza*) visszatér. Az irodalmi képzetvilág a parlamenti ügyeket veszi birtokba, és a kereszténydemokrata vezető meggyilkolása után rögtön elutasított paranóiai értelmezésből gyakorlati módszer lesz. A példázatok krónikává válnak, a költői trópusok valódi testekké. Ahogyan a *Kiváló holttestekben* a terroristák az információk csatornák teremtményei és a pártok eszközei is voltak, úgy *A lovag és a halálban* olyan kitalációnak bizonyulnak, amely arra szolgál, hogy elfedje a számláknak az alvilágban történő rendezését, és elvonja a közvélemény figyelmét a kiterjedt korrupcióról. A kitaláció gerjeszti a valóságot: azok a fiatalok, akik Sandoz meggyilkolása után a *Nyolcvankilenc gyerekeihez* tartozásukat hangoztatják, a létezésüket bizonyító média termékei.

A KRIMITŐL A NOIR-IG: ÖSSZEESKÜVÉSEK

Sciasca a terrorizmus elbeszélésének két összefüggő, de egymástól szigorúan elkülönülő módját vezeti be: a detektívregényt és az összeesküvés-történetet. A politikai erőszakból merítő első krimik Lorian Macchiavelli tollából származnak, *A merénylet útjaitól* (*Piste dell'attentato*) a *Mi történt a becsületes úrral?*-ig (*Cos'è accaduto alla signore perbene*), ez utóbbi egy évvel Moro halála után jelent meg. Talán éppen ez az esemény szab gátat ennek a fajta irodalmi termelésnek: Macchiavelli szándéka az, hogy folyamatosan tagadja a merényletek és gyilkosságok anarchista vagy vörös terrorizmushoz kötődő gyökereit, és a neofasiszta vagy alvilági bűnözőkre hárítsa a felelősséget. Az „állam szívére mért csapás” kétségkívül nem engedhetett meg egy efféle vonalat a továbbiakban; de a hagyományos krimi szerkezete is (amelyet Sciascia tulajdonképpen parodizál), elégtelenné vált: a műfajnak az értelem és az igazság hatékonyságába vetett hite (Macchiavellinél Sarti nyomozó egy diákkal működik együtt: Rosas egyszerre barát és ellenség, együtt hát rendőri erő és parlamenten kívüli szervezetek) elégtelennek bizonyult. Ezért is kerül előtérbe a krimi helyett a noir, amelynek mozaikszerű szerkezete és sajátos hangulata mintha az értelem válságát jelenítené meg. A noir műfajában különösen jól érvényesül az összeesküvés, ami egyszerre téma és elbeszélésforma. Macchiavelli munkáival jól példázható az átmenet: az 1990-ben Jules Quicher álneven írt *Strage*-ban a bolognai pályaudvar ellen elkövetett merénylet kémjátzma eredménye. Az első jelek azonban már a kora nyolcvanas években jelentkeznek, Veraldi *A vomerói* (*Il vomerese*), Eramo *Zérus sejt* (*Nucleo Zero*) vagy Zendel *Vérfür-*

dő egy elnökért (*Massacro per un presidente*) című írásaival. A kilencvenes években, amikor a noir az olasz elbeszélő irodalom legkedveltebb műfajává válik, a terrorista összeesküvés divatos lesz, ex-terroristák (mint Battisti vagy Franceschini) és új elbeszélők sora népszerűsíti, többek között Lucarelli, Genna, De Cataldo, Simi, Spinato és De Michele.

Ennek az elbeszélő módnak az ellentmondásossága már felmerült az *Kiváló holttestek* kapcsán, ahol azért az önkritika ellenszere is működött. Most azonban tisztán önmagában jelenik meg.²⁸ Az összeesküvésben, azon kívül, hogy a lebegtetésre, a szerepcserére és valamiféle titkos igazság feltárására építve kényelmes narratív keretet biztosít, és azt az igényt is kielégíti, hogy az író visszakapja társadalmi szerepét. Különösen a terrorizmusról szóló történetek esetében ez a történeti tényfeltárás és a civil életben történő részvétel szándékát is egyesíti. Olykor még a jogi eljárás igazságának a helyreállítási igénye is megjelenik, azonban egy lényegi ellentmondással: a fikció közegében az igazság, már amennyire annak vallja magát, természetellenessé válik, és csupán mese lesz belőle. Ezért amikor egy olyan bíró, mint De Cataldo, elmagyarázza, mi áll a Magliana-banda vagy a bolognai merénylet mögött, vagy amikor a volt brigádtag Franceschini elmondja a saját változatát Moro elrablásáról és meggyilkolásáról, elbeszélésüket egyszerre hitelesíti, hogy személyes ismereteik vannak a tényekről, és hitelteleníti ugyanakkor a regényes forma, amelyben íródtak. Egy regényben el lehet mondani mindazt, ami a bírósági termekben nem vált világossá; de éppen azért, mert regényről van szó, nem kelhet versenyre a bírósági termekkel. Az összeesküvés retorikájában a történet megtévesztésként jelenik meg: az igazság mindig homályosabb, és más, mint a hivatalos verziók. Kezdetben ez az elbeszélésmód a vörösként vagy anarchistának bemutatott terrorizmus körül rajzolódott ki, amely mögött a hatalom rettenetes ereje rejtőzött: az elbeszélő ezt csak később fedheti fel, nem leplezheti le. Bár a jogtalanság csorbáját kiköszörülő és az igazságot helyreállító pózban tetszeleg, a regényíró valójában tehetetlen: nem lehet szó a történetben való igazi részvételtől, és a valótlanságokat helyreállító emlékezet mindig megkéssett marad. Aki kárhoztatja az összeesküvést, az valójában képzeletben kompenzálja azt, hogy már az események után érkezett; és ezzel együtt Olaszországot lecsúszott és marginalizálódott országból a hidegháború alatti nagy nemzetközi konfliktusok színterévé teszi. Egyébként a leleplezés pátosza leginkább e szerény, kiszámítható igazságokat érinti: minden cselekmény(szál) mögött a Leviatán-Hatalmat vagy a Nagy Öreget felfedezni valójában a köztudatban – és nem csak a baloldalon – meghonosodott mítoszok pusztá ismételtetése. Míg közvetlenül a Piazza Fontanai merényletet követően ugyanez az elbeszélői retorika a vád és az igazság értékeivel bírt, Moro után már csak egy mesét jelent; míg korábban ideológiákat és misztifikációt leplezett le, később maga válik ideológiává és misztifikációvá.

²⁸ A *conspiracy thriller* kétértelműségére O'LEARY világít rá: *I. m.*, 84–95, 132–33, ami illeszkedik Popper *Congetture e confutazioni* és Derrida *Spettri di Marx* munkáiban kidolgozott kategóriáihoz

E mítosz elterjedtsége arányos az értelmezési képesség gyengülésével: minél több eseményt akar elmesélni, annál kevésbé képes megfogni a dolgokat. A fekete terrorizmust összeesküvésként olvasni azt jelenti, hogy meta-történelmi erőt tulajdonítunk neki, amely – bár hosszú távon nem lesz eredményes, mégis – biztosítja megszervezőinek büntetlenségét, és irányítja a történelmet; a vörös terrorizmust összeesküvésként (vagyis a Hatalom titkos manővereként) olvasni azt jelenti, hogy minden társadalmi jellegzetességétől megfosztjuk, elszakítjuk a gyökereitől, letagadjuk az identitását. Ami ellentörténelem akart lenni, az anti-történelemként végzi: elsősorban azért, mert ahol hétköznapi jelenetek és hétköznapi egyének vannak, ott csak a kivételes, a szokatlan, a regényes tűnik fel. Ezért lesz megvilágító erejű, hogy az összeesküvés felfedése már rég nem a hatalom titkait leplezi le, és nem a dolgok valódi helyzetére világít rá, mint azt állítja – hanem elfedheti a terrorizmus politikai, társadalmi, ideológiai sajátosságait; ahogyan az érdekes módon Cesare Battistinál történik.

NEMZEDÉKI MÍTOSZOK ÉS CSALÁDTÖRTÉNETEK

Az összeesküvés-elmélet tehát a nagy mítoszok egyike, segítségével ugyanabban az értelmezési keretben vizsgálhatók az állami merényletek és a fegyveres ellenállás, és utóbbit az előbbinek egy funkciójává egyszerűsítjük. A másik nagy mítosz a politikai erőszakot nemzedéki és családi összefüggésben értelmezi: a vizsgálat alá vetett terület a vörös terrorizmus, és az ezzel ellentétes esetek, mint Tabucchi *Trisztán halott* (*Tristano è morto*) című munkája, kivételesek és tünetértékűek. Ahogyan az összeesküvési mítosz esetében, a politika itt is összefonódik a mítoszszal: első lépésként az a feladata, hogy a történettől az általános felé mozduljon el, ahol a különbségek már nem érvényesülnek, és a részletek elhomályosulnak.

A nemzedéki és családi olvasatnak legalább három változata van. Az első, időrendi sorrendben is, az apa és fiai közötti konfliktusra épül, itt a terrorista fiú lázadásának jegyében a hatalom és a rend letéteményeseként megjelenő apja ellen. A másodikban a terroristát a szülő jeleníti meg (főleg az anya), aki a gyerekének igyekszik indokolni a bukásra ítélt vállalkozást. A harmadik pedig a nemzedéken belülről tudósít: szembenállásról van szó (aligha szembeszállásról), testvérek, élettársak között. Mindhárom altípus más-más mitikus alakhoz köthető: az elsőhöz Oidipusz, Médeia nyilván a másodikhoz, a harmadikhoz pedig Antigone vagy Erosz és Thanatosz kapcsolható. A tragikus átlényegítésre tett kísérletek ellenére az archetípus és valós képviselője között szinte mindig a távolság a meghatározó. Minden esetben állandó azonban, hogy a terrorizmus családi ügyként jelenik meg.²⁹ A kísérlet, hogy a Nagy Történelemből egyének által megélt tapasztalat váljon, tehát a cselekmény a *novel* valódi színterére lépjen, gyakran egyszerű-

²⁹ Ez az irodalmi kulcs a filmben is elterjedt: O'LEARY: *I. m.*, ill. PAOLIN: *I. m.*

sítésbe vagy banalításba fullad. Ha a regény mindig is kitartott az egyén vallása és a modernitás mitológiájának felépítése közötti egyensúly mellett, az itt felborul: végül felülkerekedik a meta-történelmi mesék súlyától megsemmisült történet, a politikai tartalom (bizonyos esetekben szándékos) tagadása, az elhatározás, hogy elszámoljunk egy korszakkal, amely mára érthetetlennek tűnik, és amely ezzel együtt elbeszélői raktárkészletként jelenik meg, és egyben a Nagy Események utolsó korszakaként.

A generációs konfliktus-értelmezés igen korán megjelenik, a hetvenes évekbeli elemzések szokásos eleme, és a korszak minden regényében érzékelhető. Mégis talán Natalia Ginzburg *Kedves Michele (Caro Michele)* című regénye helyezi először a középpontba. A fiú társai letartóztatásakor Angliába menekül, története a család lecsúszásából, a szülők nevelésre képtelen hozzáállásából, a gyerekek elvesztéséből és összezavartságából fejlődik ki. Michele feltehetően homoszexuális, „mássága” a terrorista kívülállóságát jeleníti meg, és a nemzedéki szerződés felbontását. Ginzburg igen korai diagnózisa (a regény 1973-as) politika-előtti és moralista. Látókörét a burzsoáziára korlátozza, az Olasz Kommunista Párt akkori álláspontjának és az akkori szerzők (kivéve Balestrinit) nézetének megfelelően.. Jobb a szakadásokat a középosztálybeli családokon belül keresni, mintsem a fegyvereknek elcsábuló, a párt irányítása ellen lázadó munkásosztály köreiben. A *Kedves Michele* hamar rávilágít, hogy ez az értelmezés mennyire hiányos az események összetettségéhez képest, de a szorongó és a jelenben tévelygő tekintet szimbolikus elragadtatását is láttatja. A terrorizmus egyfelől az olasz társadalom mély csődjét jelzi, aláaknázza a családot, amely annak még mindig a legfontosabb tartóereje, és rámutat, hogy az mennyire képtelen szembenézni a modernizációval. Másfelől a szülők azon nehézsége, amellyel a gyermekeik megértése során szembesülnek, az írók azon nehézségét is szimbolizálja, hogy megértsék (és elmeséljék) a jelent. A generációs szakadék egy ugyanilyen drámai, mégis elhallgatott szakadékot jelez: az értelmiségi szerepüket visszakövetelő írók és az ő értelmezéseiktől menekülő társadalmi valóság közötti szakadékot. Ezért azt gondolom, ebből a típusból azok a legjobb regények, amelyek – mint Sartori *A harc anatómiája (Anatomia della battaglia)* vagy Consolo *Palermo gyötrelme (Lo Spasimo di Palermo)* című alkotása – szándékosan anti-fikciós módon az írás nehézségeiről beszélnek az apokaliptikusnak olvasott történelemmel szemben, valamint az öregek felelőségéről, akik a fiatalokra nézve pusztító döntéseket hoztak.

Ugyanez a nehézség jelenik meg azokban a regényekben, ahmelyekben a terrorista a szülő, aki saját gyerekének próbálja elmagyarázni a történeteket. Ez a fajta írásmód csak a kétezres évek legelején jelenik meg: abból a szükségletből ered, hogy a nemzedéki váltás után megértsük a fegyveres ellenállás okait, illetve az ex-terroristák kapcsán felmerülő politikai és jogi problémákat. A büntetés-elengedés lehetősége és a terrorizmus újjászületésének kérdése is ekkor válik aktuálissá (Biagi 1999-ben, D'Antona pedig 2000-ben követett el bűncselekményt.) Az ex-terroristák emlékiratainak elterjedése a traumatikus történelmi tapasztalat újraélését

szolgálja visszatekintő nézőpontból, a bűn központi témájára fókuszálva. Ebben az elbeszéléstípusban elsősorban anyákkal találkozunk, nem apákkal (Colotti: *A titok (Il segreto)*, Doninelli: *Visszajöttünk a tengerről (Tornavamo dal mare)*, Villalta: *Te fiad (Tuo figlio)*): a terrorista természetellenes anyja, az asszony, aki alapvető és primitív kötelességét nem látja el, ezért döntése még inkább elítélendő. A gyerekek pedig nem értik meg az anyát: épp ellenkezőleg, az elbeszélések sötét és meszeszerű múltból szólnak. Ebből a szempontból meggyőző körtünet Walter Veltroni *Hajnatra várva (Aspettando l'alba)* című írása, különösen akkor, ha az akkoriban betöltött politikai szerepére gondolunk. A történet valószerűtlenebb annál, mint amilyennek szánták: a főszereplő, aki tizenhárom-éves önmagával tud beszélgetni telefonon, felfedezi, hogy egyetemi tanár apja elhagyta őt, miután rávette fiatal brigádtag szeretőjét, hogy gyilkolja meg egy kollégáját. A valós eseményeket (például a Bachelet-ügy) kifordítva ahsználja fel az író: a politikai gyilkosság szakmai féltékenységgé satnyul, és az ismert közhely szerint a terrorizmus nem társadalmi konfliktus, hanem a polgári osztályon belüli csetepaté kifejezésévé válik. A generációs távolság és elutasítás, a fantasztikus szemfényvesztés, a történeti hiteltelenség – ráadásul mindez Veltroni tollából – mind rámutat arra, hogy a fegyveres ellenállás a baloldali vezetők számára még 2006-ban is olyan rémálmot jelenít meg, amelytől nehéz szabadulni. A regényes képzetvilág elválik a politikai programtól: az ex-brigádtag egyrészt szóban tiszteletet érdemel, de a DS (baloldali demokrata párt) elveivel kevésbé összeegyeztethető erőszakhullám során támadják a tetteiért. Az apaság rögeszméje gonosz tréfákat űz: a főszereplő életét inkognitóban élő, brigádvezér apja tette tönkre, ami azt is jelenti, hogy a Veltroni-féle ex-kommunisták is a terrorizmus áldozatai, ezáltal történetileg legitimálhatók. Másrészt éppen ez a származási kötelék a zavarba ejtő: olyannyira, hogy amikor a főszereplő rájön az igazságra, hazudik saját gyerekkori énjének, és elhíti vele, hogy az apja nem azért hagyta el, mert gyilkos, hanem hogy védelmezze őt.

A harmadik alcsoport tehát továbbra is családi és érzelmi kapcsolatok közegében értelmezi a terrorizmust, de már nemzedéki távolságok nélkül. Megjelenésekor ez a narratív forma sokkal összetettebb volt, mint amilyenné a kilencvenes években és azután vált: La Capria *Ámor és Pszichéjében (Amore e Psiche)*, Moravia *Lázadásában (Vita interiore)*, Parise *A vér szaga (Odore del sangue)* című írásában (és bizonyos értelemben Pasolini *Olajában* is) összefonódik a terrorizmus, a polgári osztály válsága, a nőiség mint emancipáció és mint zavaró tényező, érosz felszabadító ereje és a halál. A leginkább nagyra törő és legkiábrándítóbb példa a *Lázadás (Vita interiore)*.³⁰ A könyvnek csak a harmadik, utolsó részében (*Il gruppo e l'orgia, A csoport és az orgia*) jelenik meg a terrorizmus: ez a főszereplő, Desideria törvénszegő és megszántságtelenítően burzsoázia-ellenes tetteinek csúcspontja, a cselekmény középpontjában valójában a szex és a mostohaanyjának irán-

³⁰ Alberto Moravia regénye *Lázadás* címmel jelent meg magyarul Matolcsi Balázs fordításában a budapesti Partvonal Kiadónál 2012-ben. (A ford.)

ta táplált vérfertőző szenvedélye áll. Desideria lázadása szimbolikus és egyéni marad, nem éri el a forradalom politikai szintjét. Ebben az értelemben a *Lázadás* egy lehetséges történelmi regény eltörlésére épül, amelynek nyoma sincs már. A korszakban történt olaszországi eseményekről nem esik szó, vagy csak említés szintjén: így hatvannyolcra, amely nyilvánvaló kapcsolódási pont lett volna a cselekménnyel, az író hallgat. A terrorizmus tehát azonnal elszakad ideológiai és társadalmi gyökereitől: a fasizmus megnyilvánulása lesz, amely egyaránt minősíti a polgári osztályt, a szokásokat és végül az egész olasz identitást. Moravia egy 1980-as interjúból kijelenti, hogy regénye „a terrorizmus behatásától mentes történet”, meggyőződése, hogy „a terrorizmus a politikai véleménynyilvánítás erőszakos módja”, és mint ilyen, elsősorban „magánügy”. Arra is rávilágít, hogy „az ember csekély értelemmel megáldott állat”.³¹ Az ellentmondást nem tűrő kijelentés mögött a jelennel szembeni értetlenség áll. Az ítélet bizonyossága (amely nem mentesít az olyan közhelyek leporolásától, mint a terrorizmus és az örület összekapcsolása) az értelmiségi rossz lelkiismeretét kendőzi el, aki nem ismeri behatóan azt, amiről beszél. És mégis, hetvenes évekbeli cikkeiben és megszólalásaiban Moravia a terrorizmus ismeretéről tesz tanúságot, ami nem esik egybe a regény megformáltságával, sőt, tudása bizonyos értelemben túlszárnyalja azt, ami a könyvben megjelenik. Valójában éppen a szimbolizálásra hajló irodalmi elbeszélésmód bizonyul elégtelennek. Pontosabban kifejezetten az a regénytípus, amelyet Moravia használ, képtelen elbeszélni mindazt, amit újságcikkeiben és tanulmányaiban leír. Azok a témák, amelyekkel az utóbbi két műfajban foglalkozik – terrorizmus és tömegmédia viszonya, az erőszakos cselekmény felbujtójának és végrehajtójának megkülönböztetése, a nemzetközi háttér, a túlnépesedés eredményeként az emberi élet elértéktelenedése –, mind megjelenhetnének a sokszereplős realista regény vagy a történelmi nagyregény színpadán; de ez, különösen ebben az időszakban Moravia számára kivitelezhetetlen volt. Ha belegondolunk, hogy az 1971-ben elkezdett *Lázadás* az egész óloméveknek nevezett időszak alatt íródott nagy nehezen, és végül 1978 júniusában jelent meg, egy hónappal a Moro-gyilkosság után, akkor szimbolikus jelentéssel gazdagodik: annak az értelmiségi rétegnek a távolságtartását és arroganciáját jelzi, amely nem érti a történelmet. Erőltetett allegóriákkal és általánosításokkal próbálja meg rányomni a gondolat bélyegét arra a valóságra, amely a szövegben elérhetetlen marad.

Hasonló értelmezési lehetőséget kínál a korszak egyik legerősebb regénye, Parise *A vér szaga* című kötete. Egy ötvenes középosztálybeli párról szól, akik kölcsönösen megcsalják egymást: Filippo pszichoanalitikus, Silviát pedig a fiatal neofasiszta, Ugo iránti szerelme a mazochizmusba, majd a halálba kergeti. A maga módján amolyan moraviás regény, *A vér szaga* – amely az olasz társadalom antropológiai átalakulásának diagnózisával Pasolininek is adósa – a fasizmust szintén Róma és a nemzet történelmének állandó elemeként ábrázolja. Ugyanakkor Pari-

³¹ A. MORAVIA: *Impegno controverso*. (Szerk.) R. PARIS. Bompiani, Milano, 1980, 16.

sénél nincs történelemellenes olvasat, és az a szándék is hiányzik, hogy Ugo alakjából emblematikus figurát formázzon. A fiú nem elvont, de megfoghatatlan: nem azért elmosódott az alakja, mert egy egyszerű allegóriával testesíti meg az eszmét, hanem mert mindig kizárólag közvetetten jelenik meg, és van valami ebben a fiúban, ami a hosszas beszélgetések ellenére elsiklik Silvia tudata elől (aki elmeséli a történetét), és Filippó elől is, (aki pedig elemzi azt). A téma – a politikai erőszak mint a polgári osztály betegsége és perverziója – itt kiválóan működik: egyrészt mert a neofasiszta ideológia és egy társadalmi osztály kollektív képzetvilágának sajátos elemét ragadja meg, másrészt mert rátalált egy nem az elhallgatásra épülő elbeszélői módra. Az öncenzúrát már korábban hatástalanította: az egy évvel Moro halála után íródott *A vér szaga* fókuszát a fekete terrorizmusról a vörös terrorizmusra helyezi át.

A kétezres évek regényeiben, akár testvérekről szólnak, mint Tavassi *La Greca Nora háborúja* (*Guerra di Nora*), Culicchia *Csodaország* (*Paese delle meraviglie*), Pennacchi *Fasiszta kommunista* (*Fasciocomunista*) című regénye, akár a férfiak és nők közötti gyengéd viszonyról, mint Carbone: *Szabadítsd ki az ellenségeimet* (*Libera i miei nemici*) vagy Castellani *Néma férj* (*Marito muto*) című alkotása, megjelenik a szexuális perverzió. Eltérően attól, amire számítanánk, a testvérek történetei nem a testvérgyilkos harc jegyében íródtak: épp ellenkezőleg, a késői egymásra találásnak, a kommunikáció hiányának, a feldolgozatlan gyásznak a történetei. Erősebb konfliktusok rajzolódnak ki a szerelmi történetekből, bár hajlamosak érthetatlenségbe fulladni. Így folytatódik a Moravia Desideriájával megkezdett irány, amely a terrorizmust a hátborzongató nőiséggel köti össze, még akkor is, ha a fegyveres harc kudarca után a szereplők érzékenynek és elesettnek tűnnek.

KÖZÖS EMLÉKEZET?

A kilencvenes évek óta a szülő-gyerek kapcsolat hangsúlyozása és az ismeretlennek vélt események felidézése révén a terrorizmussal foglalkozó regények az emlékezet szerepének visszaállításán dolgoznak. Az irodalom – de még inkább a filmművészet, az emlékiratok vagy az újságírás – egy történelmi hiányt pótolna így. Bár gyakran az ellenkezőjét hangsúlyozzák, a modern történetírásnak az emlékezet megőrzése sem szükséges, sem elsődleges, sem intézményes feladata:³² ez éppen az elbeszélő műfajok és a szimbolizáló eljárások dolga lenne. De ha az elbeszéléseknek az is a törekvésük, hogy kiegészítő történetírásként működjenek, hatókörük mégiscsak a képzetvilág marad: a képzetbeli historiográfia pedig

³² Y. H. YERUSHALMI: *Zachor, storia ebraica e memoria ebraica* [1982]. Pratiche, Parma, 1983. Akkor is az én tanulmányomban a központi a kollektív és történelmi emlékezet kapcsolatai voltak központba állítva, tágabb értelemben történetírási specifikusan irodalmi. lásd itt : R. LUPERINI: *Breviario di estetica*, 97–106, amelytől azonban néhány pontban eltértem.

oxymoron. Igaz, „a terrorizmusról az irodalom nem tud semmit tanítani, ha ezen bármilyen ismeretanyag átadását értjük”, legyen az történelmi, szociográfiai vagy filozófiai irodalom.³³ Nem várhatjuk el a regénytől, hogy megbízhatóan rekonstruálja az eseményeket: ha egyszer a drámai olvasat alkalmatlan előírás a feszültség stratégiájának és az óloméveknek az értelmezésére, akkor a realiztikus is az lesz. Éppen ez segíthet megérteni azt, hogy miért vallott kudarcot sok, a terrorizmusról szóló regény: nagy erőfeszítéseket tesznek, hogy elmondják mindazt, ami történt, de nincsenek meg ehhez a megfelelő eszközeik. A sikertelenségben közrejátszott az is, hogy a valós események és a képzetvilág mitológiája összekeveredett, a hamis tudatot nyílt tudatosságra cserélték, az elvont és általánosító minták helyére pedig az ezeken túlmutató tapasztalatok és események összetettsége került, ám ezek személyes érvénye törlődött.

Ha tehát a regények és a terrorizmus más ábrázolási formái nem a terrorizmus történeti rekonstruálására, hanem az ahhoz kötődő képzetvilág tévelygésének ábrázolására képesek, akkor nem helyes, hogy azt várjuk el az irodalomtól, hogy „közös emlékezetet” építsen fel³⁴. Ahogyan Dél-Afrikában az apartheid korszaka után egy nemzeti tanácsot hoztak létre azért, hogy a feketék és a fehérek közötti ellentéteteket elsimítsák oly módon, hogy a felszínre hozzák a sérelmeket, és megpróbálják orvosolni azokat, úgy Olaszországban is szükség lenne egy békítő folyamatra az ex-terroristák és a terrorizmus áldozatai között. A politikai feltevés, amellet, hogy kivitelezhetetlen, részrehajló is: ami a fegyveres mozgalmak ügyében esetleg működhet, nem alkalmazható a fekete terrorizmus merényleteire vonatkoztatva, mert ezek kapcsán még világos bírósági gyakorlat sem kristályosodott ki, a felbujtók és az elkövetők nagy része ismeretlen, és céljaik semmilyen módon nem védhetők. De még e veszélyes aszimmetrián túl is fel kell tenni a kérdést: vajon az államnak van-e hasonló felhatalmazása arra, hogy beleavatkozzon az egyén erkölcsi életébe; hogy ez nem erőszakos ideológiai aktus lenne-e; hogy vajon a művészi ábrázolásnak határozott szerepe lehet-e ebben a folyamatban, elsősorban abban, hogy a közjó védelmére felállított korlátok közé terelne az efféle beavatkozásokat. A közös emlékezet nem lehet kierőltetett alkudozás eredménye, ami amúgy is mindig veszteségekkel jár. Amit tehát az ólomévekkel és a feszültség stratégiájával foglalkozó elbeszélő-irodalom elmesél, az nem a megbékítésre tett kísérlet: a szimbolikus kárenyhítésben inkább elfojt, mitizál és kudarcot vall, vagy még gyakrabban harcias magatartást vesz fel az úgynevezett hivatalos történettel szemben. A terroristák, még ha elítéltek is, regényes hősök; a harcoló szereplőket ritkán ruházzák fel egyedi személyiségjegyekkel, ha mégis, akkor sablonosak. Elsősorban azonban az áldozatok azok, akiknek nincs arcuk, sem hangjuk. Csak természetének a misztifikálása árán építhetnénk fel valamiféle kollektív emlékezetet a terrorizmusról; és nem is ezt várhatjuk el az irodalomtól.

³³ GIGLIOLI: *All'ordine del giorno è il terrore*, 18.

³⁴ PAOLIN: *I. m.*, 146–155, O'LEARY: *I. m.*, 168–184, e ANTONELLO – O'LEARY: *I. m.*

Az is nagy eredmény, ha a regények a kollektív sorshoz fűződő bonyolult kapcsolattrendszerben el tudják mesélni az egyéni sorsok jelentőségét, a történelem ellentmondásait és konfliktusait, saját nehézségünket abban, hogy megértsük azt, ami történt, és ami ellenáll minden értelmezési kísérletnek. Az irodalom inkább arra jó, hogy felnyissa a sebeket, semmint hogy azzal ámitson, hogy be is tudja gyógyítani azokat.

Fordította: Szirmai Anna és Szokács Kinga

(R. Donnarumma: *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana /1969–2010/*. In: AA. VV.: *Per Romano Luperini, a cura di Pietro Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, 438–465.*)

IRODALOM

- 1969 I. CALVINO: *La decapitazione dei capi.* = *Il Caffè* XVI, 4: 3–14. [In: I. CALVINO: *Romanzi e racconti.* (S. a. r. C. MILANINI, szerk. M. BARENGHI – B. FALCETTO.) Vol. III. *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, 242–256.]
- 1970 D. FO: *Morte accidentale di un anarchico.* EDB, Verona.
- 1971 L. SCIASCIA: *Il contesto.* Einaudi, Torino; N. BALESTRINI: *Vogliamo tutto.* Feltrinelli, Milano.
- 1973 D. FO: *Il Fanfani rapito.* [Verona, Bertani, 1975]; N. GINZBURG: *Caro Michele.* Einaudi, Torino; R. LA CAPRIA: *Amore e psiche.* Milano, Bompiani [1. kiad.]; R. PARIS: *Cani sciolti.* Guaraldi, Rimini.
- 1974 F. LEONETTI: *Irati e sereni.* Feltrinelli, Milano; L. MACHIAVELLI: *Le piste dell'attentato.* Campironi, Milano; L. SCIASCIA: *Todo modo.* Torino, Einaudi.
- 1975 F. CAMON: *Occidente.* Garzanti, Milano [1. kiad.]; L. MACHIAVELLI: *Fiori alla memoria.* Garzanti, Milano; P. VOLPONI: *Il sipario ducale.* Torino, Einaudi.
- 1976 N. BALESTRINI: *La violenza illustrata.* Einaudi, Torino; L. MACHIAVELLI: *Sui colli all'alba.* Garzanti, Milano; L. SCIASCIA: *I pugnalatori.* Einaudi, Torino; S. VASSALLI: *L'arrivo della lozione.* Einaudi, Torino.
- 1978 A. ARBASINO: *In questo stato.* Garzanti, Milano; A. MORAVIA: *La vita interiore.* Bompiani, Milano; L. SCIASCIA: *L'affaire Moro.* Einaudi, Torino.
- 1979 I. CALVINO: *Se una notte d'inverno un viaggiatore.* Einaudi, Torino; R. LA CAPRIA: *Amore e psiche.* Bompiani, Milano [2. kiad.]; L. MACHIAVELLI: *Cos'è accaduto alla signora perbene.* Garzanti, Milano.
- 1980 M. LOMBARDO RADICE – L. MANCONI: *Lavoro ai fianchi.* Mondadori, Milano [Nuoro, Il Maestrale 2010]; U. ECO: *Il nome della rosa.* Bompiani, Milano; S. VASSALLI: *Abitare il vento.* Einaudi, Torino; A. VERALDI: *Il vomerese.* Rizzoli, Milano.
- 1981 L. MALERBA: *Diario di un sognatore.* Einaudi, Torino; L. D'ERAMO: *Nucleo zero.* Mondadori, Milano; R. PARIS: *Cani sciolti.* Roma, Savelli [2. kiad.]; D. ZANDEL: *Massacro per un presidente.* Mondadori, Milano.

- 1982 C. CASTELLANETA: *Ombre*. Rizzoli, Milano, 1984. R. CURCIO: *Wkhy*. Roma, Cooperativa Apache.
- 1985 A. TABUCCHI: *Piccoli equivoci senza importanza*. Feltrinelli, Milano, 1987. N. BALESTRINI: *Gli invisibili*. Feltrinelli, Milano.
- 1988 R. PARIS: *Cani sciolti*. Ancona, Transeuropa [3. kiad.]; G. RUGARLI: *La troga*. Adelphi, Milano; L. SCIASCIA: *Il cavaliere e la morte*. Adelphi, Milano.
- 1989 N. BALESTRINI: *L'editore*. Feltrinelli, Milano; A. DE CARLO: *Due di due*. Mondadori, Milano; P. VOLPONI: *Le mosche del capitale*. Einaudi, Torino.
- 1990 R. CURCIO – S. PETRELLI – N. VALENTINI: *Nel bosco di Bistorco*. Sensibili alle foglie, Tivoli; E. PALANDRI: *Le vie del ritorno*. Bompiani, Milano; J. QUICHER [L. MACHIAVELLI]: *Strage*. Rizzoli, Milano.
- 1992 E. DE LUCA: *Aceto, arcobaleno*. Feltrinelli, Milano; P. P. PASOLINI: *Petrolio*. Einaudi, Torino.
- 1993 C. BATTISTI: *Travestito da uomo*. Bologna, Granata Press; C. LUCARELLI: *Falange armata*. Bologna, Granata Press.
- 1994 R. CURCIO: *La soglia*. Sensibili alle foglie, Tivoli; V. MORUCCI: *A guerra finita*. Sei racconti. Manifestolibri, Roma.
- 1995 C. BATTISTI: *L'hombre rouge*. Gallimard, Paris [Olasz ford.: *L'orma rossa*. Einaudi, Torino 1999]; R. CURCIO: *Mettrò*. Sensibili alle foglie, Tivoli; L. PARIANI: *Il pettine*. Sellerio, Palermo.
- 1996 A. M. ORTESE: *Alonso e i visionari*. Adelphi, Milano.
- 1997 A. FRANCESCHINI – A. SAMUELI: *La borsa del Presidente*. Ediesse, Roma; A. MORESCO: *Lettere a nessuno*. Bollati Boringhieri, Torino; A. NOVE: *Puerto Plata Market*. Einaudi, Torino; G. PARISE: *L'odore del sangue*. Rizzoli, Milano.
- 1998 C. BATTISTI: *L'ultimo sparo*. Derive Approdi, Roma; V. CONSOLO: *Lo spasimo di Palermo*. Mondadori, Milano; D. FO: *Marino libero, Marino è innocente*. Einaudi, Torino; A. MORESCO: *Gli esordi*. Feltrinelli, Milano.
- 1999 G. GENNA: *Catrame*. Mondadori, Milano; G. MARCONI: *Io non scordo*. Settimo Sigillo, Roma [Fazi, Roma 2004].
- 2000 M. CARLOTTO: *Arrivederci amore, ciao*. E/O, Roma; S. TASSINARI: *Assalti al cielo*. Romanzo per quadri. Perdisa, Bologna; T. ZONI ZANETTI: *Clandestina*. Derive Approdi, Roma.
- 2001 E. CAPODAGLIO: *Galleria del vento*. Istmi, Urbania; G. GENNA: *Assalto a un tempo devastato e vile*. Pequod, Ancona; G. GENNA: *Nel nome di Ishmael*. Mondadori, Milano; C. RAIMO: *Latte*. Minimum fax, Roma.
- 2002 P. COLAPRICO – P. VALPREDÀ: *La primavera dei maimorti*. Tropea, Milano; G. DE CATALDO: *Romanzo criminale*. Einaudi, Torino; M. PHILOPAT: *La banda Bellini*. Shake, Milano; P. ZANNONER: *Quel giorno pioveva*. Mondadori, Milano.
- 2003 M. BALIANI: *Corpo di Stato*. Rizzoli, Milano; B. BALZERANI: *La sirena delle cinque*. Il Grandevetro/Jacobbook, Santa Croce sull'Arno; C. BATTISTI: *Le Cargo sentimentale*. [Angolra ford.: *Joëlle Losfeld*]; F. CAMON: *Occidente. Il diritto di strage*. Garzanti, Milano [2. kiad.]; G. COLOTTI: *Il segreto*. Mondadori, Milano; E. DE LUCA: *Il*

- contrario di uno*. Feltrinelli, Milano; D. LUTTAZZI: Stanotte e per sempre. = *Pulp*, In: +<http://www.danieleluttazzi.it/?q=node/291>; A. PENNACCHI: *Il fasciocomunista*. Mondadori, Milano; A. TAVASSI LA GRECA: *La guerra di Nora*. Marsilio, Venezia.
- 2004 O. BEHA: *Sono stato io*. Tropea, Milano; G. CULICCHIA: *Il paese delle meraviglie*. Garzanti, Milano; G. DE MICHELE: *Tre uomini paradossali*. Einaudi, Torino; L. DONINELLI: *Tornavamo dal mare*. Garzanti, Milano; G. MARILOTTI: *La quattordicesima commensale*. Il Maestrale, Nuoro; V. PARDINI: *Lettera a Dio*. Pequod, Ancona; A. PREISER: *Avene selvatiche*. Marsilio, Venezia; C. RAIMO: *Dov'eri tu quando le stelle del mattino gioivano in coro?* Minimum fax, Roma; G. SIMI: *Il corpo dell'inglese*. Einaudi, Torino; G. SPINATO: *Amici e nemici*. Fazi, Roma; A. TABUCCHI: *Tristano muore*. Feltrinelli, Milano; G. M. VILLALTA: *Tuo figlio*. Mondadori, Milano.
- 2005 BABETTE FACTORY [C. RAIMO – F. PACIFICO – F. LONGO – N. LAGIOIA]: *2005 dopo Cristo*. Einaudi, Torino; R. CARBONE: *Libera i miei nemici*. Mondadori, Milano; G. COLOTTI: *Certificato di esistenza in vita*. Bompiani, Milano; R. MONTANARI: *La verità bugiarda*. Baldini Castoldi Dalai, Milano; V. MORUCCI: *Klagenfurt 3021*. Fahrenheit 451, Roma; G. SARTORI: *Anatomia della battaglia*. Sironi, Milano; P. STACCIOLI (Szerk.): *In ordine pubblico. 10 scrittori per 10 storie*. Fahrenheit 451, Roma; S. TASSINARI: *L'amore degli insorti*. Tropea, Milano.
- 2006 B. ARPAIA: *Il passato davanti a noi*. Guanda, Parma; P. COSSI: *La storia di Mara*, Lavieri, S. Maria Capua Vetere; S. LAMBIASE: *Terroristi brava gente*. Marlin, Cava de' Tirreni; V. LUCARELLI: *Buio rivoluzione*. Pequod, Ancona; P. PARISI: *Il sequestro Moro. Storie dagli anni di piombo*. Becco Giallo, Padova; L. RASTELLO: *Piove all'insù*. Bollati Boringhieri, Torino; W. VELTRONI: *La scoperta dell'alba*. Rizzoli, Milano.
- 2007 C. CASTELLANI: *Il marito muto*. Tropea, Milano; D. MORGANTE: *La compagna P38. Il romanzo delle Brigate rosse*. Newton Compton, Roma; P. Pozzi: *Insurrezione*. Derive Approdi, Roma; D. STARNONE: *Prima esecuzione*. Feltrinelli, Milano.
- 2008 P. D'AMATO: *Tempo*. Cicorivolta, Villafranca Lunigiana; G. VASTA: *Il tempo materiale*. Minimum fax, Roma; A. VOLPI: *La macchina rossa*. Zonza, Milano; AA. VV.: *La storia siamo noi*, Neri Pozza, Venezia.
- 2009 S. BALLESTRA: *I giorni della Rotonda*. Rizzoli, Milano; G. MEUCCI: *All'alba del terrorismo. Una storia pisana di sesso, tritolo e curaro*. ETS, Pisa; D. PAOLIN: *Il mio nome è Legione*. Transeuropa, Milano; W. VELTRONI: *Noi*. Rizzoli, Milano.
- 2010 A. BANDA: *Come imparare a essere niente*. Moro, Pasolini, Lady D. Guanda, Parma; M. LUGLI: *Il carezzevole*. Newton Compton, Roma; E. PALANDRI: *I fratelli minori*. Bompiani, Milano; L. PARIANI: *Milano è una selva oscura*. Einaudi, Torino.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

SZAKIRODALOM

- AA.VV.: *I poteri occulti nella Repubblica. Mafia, camorra, P2, stragi impunte*. Marsilio, 1984.
- ACCAME, VINCENZO: *Il segno poetico*. Edizioni d'Arte/Zarathustra, Milano, 1981.
- ACCATTINO, ADRIANO: La parola mostra il suo corpo. In: *La parola mostra il suo corpo, forme della verbovisualità contemporanea*, catalogo della mostra al Museo della Carale Accattino, Ivrea, tip. Giannotti di Montalto Dora, maggio 2008.
- ALBERTI, V. V.: *La DC e il terrorismo nell'Italia degli anni di piombo*. Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2008.
- ALEXANDER, C. JEFFREY: *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press, 2004.
- ANDREIDES GÁBOR: Az „Ólomévek Olaszországa”. http://www.nemzetesbiztonsag.hu/cikkek/andreides_gabor-az__olomevek__olaszorszaga.pdf
- ANDREIDES GÁBOR: Ólomévek – Itália a hetvenes években. Corvinus Nemzetközi Tanulmányok Intézetének és doktori intézetének online folyóirata, <http://www.grotius.hu/publ/displ.asp?id=FDJHOK>
- BALESTRINI, NANNI – MORONI, PRIMO: *L'orda d'oro: 1968–1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*. Feltrinelli Editore, 1997.
- BALLERINI, LUIGI: Poesia concreta in Italia. In: *La piramide capovolta*, Marsilio editore, Venezia, 1973.
- BARBIERI, DANIELE: *Il fumetto in Italia*. Előadás a Contemporary Italy: The Construction of Identities című nemzetközi konferencián, Warwick University, 1995. október 28. <http://www.danielebarbieri.it/texts/IlFumettoInItalia.pdf> (Utolsó belépés: 2015. 11. 13.)
- BAUDRILLARD, JEAN: *The Spirit of Terrorism and the other Essays*. Verso, London – New York, 2003.
- BONAMI, PAOLA: Discorso e controdiscorso dell'arte concettuale. In: *Anni 70 Arte a Roma*. catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Iacobelli Editore, 2013.
- BONITO OLIVA, ACHILLE: La parola totale. In: *La parola totale una tradizione futurista*. Galleria Fonte D'abisso Edizioni, Modena, 1986.
- BONOMI, ILARIA – CLERICI, LUCA (Szerk.): *Parole & immagini: tra arte e comunicazione*. Accademia University Press, Torino, 2013.

- BRUNATI URANI, PAOLO: Il corpo della parola. In: *La parola mostra il suo corpo, forme della verbovisualità contemporanea*. Catalogo della mostra al Museo della Carale Accattino, Ivrea, tip. Giannotti di Montalto Dora, maggio 2008.
- L. CAPPELLI – S. SAVIOTTI (Szerk.): *Collettivo A/traverso, Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovskij: testi per una pratica di comunicazione sovversiva*. L'Erba Voglio, Milano 1976; Újra megjelent az alábbi címen: F. BERARDI – E. GUARNERI (Szerk.): *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*. ShaKe, Milano 2002.
- CARREGA, UGO: Arte come scienza dell'arte. In: ACCAME, VINCENZO: *Il segno poetico*. Edizioni d'Arte/Zarathustra, Milano, 1981.
- CASERO, CRISTINA – DI RADDIO, ELENA (Szerk.): *Anni 70. L'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2009.
- CASERO, CRISTINA – DI RADDIO, ELENA (Szerk.): *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*. Postmedia Books, Milano, 2015.
- CASTALDI, SIMONE: *Drawn and Dangerous. Italian comics of the 1970s and 1980s*. University Press of Mississippi, Jackson, Mississippi, 2010.
- CASTRONOVO, VALERIO: *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento ai giorni nostri*. Einaudi, Torino, 2013.
- CELANT, GERMANO: Tipografia e grafica. In: *Futurismo e futurismi*. Bompiani, Milano, 1986.
- CERVI, MARIO – MONTANELLI, INDRO: *L'Italia degli anni di piombo*. Rizzoli, Milano, 1991.
- CONTI, ERMANNO: *Gli „anni di piombo” nella letteratura italiana*. Longo Editore, Ravenna, 2013.
- CRAINZ, GUIDO: *Il paese mancato*. Donzelli editore, Roma 2003.
- CURTI, ROBERT: *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*. Lindau, Torino, 2006.
- DAVID, K. – VOS, ERIC – DRUCKER, JOHANNA (Szerk.): *Experimental-visual-concrete, Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Avant Garde Critical Studies, Amsterdam – Atlanta GA, 1996.
- DONNARUMMA, RAFFAELE: *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969–2010)*. In: Per Romanzo Luperini, Palumbo, Palermo, 2011. https://www.academia.edu/5689182/Storia_immaginario_letteratura_il_terrorismo_nella_narrativa_italiana_1969-2010_ (Utolsó belépés: 2014. 12. 15.)
- FANTONI MINNELLA, MAURIZIO: *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal Neorealismo a oggi*. Utet, Torino, 2004.
- FASANELLA, GIOVANNI – SESTIERI, CLAUDIO – PELLEGRINO, GIOVANNI: *Segreto di Stato, La verità da Gladio al caso Moro*. Einaudi, Torino, 2000.
- GALLI, GIORGIO: *Il partito armato – Gli „anni di piombo” in Italia, 1968–1986*. Rizzoli, Milano, 1986.
- GALLINARI, PROSPERO: *Un contadino nella metropoli*. Bompiani, Milano, 2008.
- GANSER, DANIELE: *Gli eserciti segreti della NATO. Operazione Gladio e terrorismo in Europa Occidentale*. Fazi Editore, Roma, 2008.

- GINSBORG, PAUL: *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*. Einaudi, Torino, 1989.
- GIORGI, CRISTINA DI; FERRARIO, IPPOLITO EDMONDO: *Il nostro canto libero – Il neo-fascismo e la musica alternativa: lotta politica e conflitto generazionale negli anni di piombo*. Castelvechi, Roma, 2010.
- GUARNACCIA, MATTEO: *Underground italiana. Gli anni gioiosamente ribelli della contro-cultura*. Shake Edizioni, Milano, 2011.
- GUICHARD, JEAN: *Amore, guerra e morte nelle canzoni di Fabrizio De André*. In: CANNAS, ANDREA – FLORIS, ANTIOCO – SANJUST, STEFANO (Szerk.): *Cantami di questo tempo*. Cagliari, Aipsa, 2007.
- GULYÁS GÁBOR – SZÉPLAKI GERDA (Szerk.): *Az árnyék helye. Tanulmányok a hatalom, a morál és az erőszak kérdéseiről*. Kalligram, Pozsony, 2011.
- GYÁNI GÁBOR: *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2010.
- HERMAN, JUDITH: *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*. Háttér Kiadó, Budapest, 2003.
- IMPOSIMATO, FERDINANDO: *I 55 giorni che hanno cambiato l'Italia*. Newton Compton Editori, Roma, 2013.
- IMPOSIMATO, FERDINANDO: *La Repubblica delle stragi impunte*. Newton Compton Editori, Roma, 2012.
- KRISTEVA, JULIA: *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982.
- LANCIONI, DANIELA (Szerk.): *Arte a Roma, Anni 70*. Palazzo delle Esposizioni, Roma, catalogo della mostra, 2013.
- LAZAR, MARC: *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*. Rizzoli, Milano, 2010.
- LORA-TOTINO, ARRIGO: *Poesia Concreta*. (Szerk.) ADRIANO SPATOLA. Galleria d'Arte Moderna, Bologna, catalogo alla mostra, 1977.
- LUMLEY, ROBERT: *States of Emergency. Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978*. Verso, London – New York, 1990.
- LUPO, SALVATORE: *Storia della Mafia dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli Editore, Roma 1996.
- MARISCALCO, DANILO: *Dai laboratori alle masse. Le pratiche culturali del Movimento del '77 come forme dell'intellettualità diffusa*. Doktori értekezés, Università degli studi di Palermo, 2011.
- MARISCALCO, DANILO: *Transizione e risveglio nell'immobilità. Un'immagine di Andrea Pazienza*. https://www.academia.edu/3559767/Transizione_e_risveglio_nell_immobilit%C3%A0_Un_immagine_di_Andrea_Pazienza (Utolsó belépés: 2015. 11. 15.)
- MAZZOCUT-MIS, MADDALENA: *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso e l'osceno*. Mondadori Education, Le Monnier Università, 2010.
- MCCLLOUD, SCOTT: *A képregény felfedezése*. Ford. Bánföldi Tibor – Kepes János. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2007.

- MENNA, FILIBERTO: *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*. Einaudi, Milano, 1975.
- MEUCCI, GIUSEPPE: *All'alba del terrorismo. Una storia pisana di sesso, tritolo e curaro*. edizioni ETS, Pisa, 2009.
- MICCINI, EUGENIO: La Poesia Visiva oggi. In: MASCELLONI, ENRICO – SARENCO (Szerk.): *Poesia totale 1897 – 1997: dal colpo di dadi alla poesia visuale*, vol. I. Catalogo della mostra al Palazzo della Ragione di Mantova, Adriano Parise Editore, Verona, 185–189, 1998.
- MITCHELL, W. J. T.: *A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Szó és kép a terror idején*. Ford.: Matuska Ágnes. <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell> (Utolsó belépés: 2015. 01. 28.)
- O'LEARY, ALAN: *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*. Angelica, Tissi, 2007.
- OLIVIERI, MARIO: *Il terrorismo in Italia 1970–80*. UIS, Perugia, 1985.
- PAOLINI, DEMETRIO: *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*. Il Maestrale, Nuoro, 2008.
- PAZIENZA, ANDREA: *Le straordinarie avventure di Pentothal*. Fandango libri, Roma, 2011.
- PELLEGRINO, GIOVANNI: *Luci sulle stragi. Per la comprensione dell'eversione e del terrorismo*. Manni Editori, Cesario di Lecce, 1996.
- PERETTI, LUCA – ROGH, VANESSA (Szerk.): *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*. Postmedia Books, Milano, 2014.
- PIRAS, ALESSIO: Oltre la cronaca: „L'affaire Moro” tra storia e letteratura. = *Todomo-do. Rivista internazionale di studi sciasciani*, 2012/II., 215–230. https://www.academia.edu/2220710/Oltre_la_cronaca_Laffaire_Moro_di_Leonardo_Sciascia_tra_storia_e_letteratura (Utolsó belépés: 2015. 11. 15.)
- Poesia Visiva, 1963–1988: 5 maestri*, Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sarenco. Illasi (VR): Edizioni cooperativa „La Favorita”, Paris, Henry Veyrier, 1988.
- POLLINI, LUCA: *Musica leggera anni di piombo. Assalto al cielo a colpi di note nell'Italia degli anni Settanta*, No Reply, Milano, 2013.
- POLLINI, LUCA: *Musica leggera anni di piombo. Assalto al cielo a colpi di note nell'Italia degli anni Sessanta*. No Reply, Milano, 2013.
- SANGUINETTI, GIANFRANCO: *Del terrorismo e dello stato – La teoria e la pratica del terrorismo per la prima volta divulgate*. Edigraf, Milano, 1979.
- SCHAERF, CARLO – LUTIIIS, GIUSEPPE DE – SILJ, ALESSANDRO – CARLUCCI, FRANCESCO, BELLUCCI – STEFANIA, ARGENTINI (Szerk.): *Venti anni di violenza politica in Italia (1969–1988)*. ISODARCO – Università degli Studi La Sapienza, Roma 1992.
- SCÒZZARI, FILIPPO: *Prima pagare poi ricordare. Da Cannibale a Frigidaire. Storia di un manipolo di ragazzi geniali*. Coniglio Editore, Roma, 2004.
- SIMONETTI, GIANLUIGI: *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, in: *Allegoria* 64, 2011.

- SIMONETTI, GIANLUIGI: *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*: = *Allegoria*, XXIII, 64, 2011.
- SOLT, MARY ELLEN (Szerk.): *Concrete Poetry – A World View*. Indiana University Press, Bloomington, London, 1970.
- SOUNES, HOWARD: *Anni 70 La musica, le idee, i miti*. Olaszra ford. F. Grillenzoni. Laterza, Roma, Bari, 2010.
- SPATOLA, ADRIANO: *Ipotesi totale di arte della parola*. In: GIACOMUCCI, UBALDO – LORA-TOTINO, ARRIGO – PIGNOTTI, LAMBERTO – SPATOLA, ADRIANO (Szerk.): *Spazio Suono – Parola fra spazio e suono*. Catalogo della mostra a Palazzo Paolina di Viareggio, 1984.
- SPATOLA, ADRIANO: *Verso una poesia totale*. Paravia, Torino, 1978.
- SZKÁROSI ENDRE: *Igen, de lassan – A radikális megújulás kérdései az elmúlt évtizedek olasz és magyar kultúrájában; Költészet konkrétan – Az intermediális komparatiztika időszerű kérdései az olasz irodalomtörténet-írás tükrében*. In: Uő.: *Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*. Magyar Műhely, Budapest, 2006, 107–122.
- TABACCO, GIULIANO: *Libro di piombo. Memorialistica e narrativa della lotta armata in Italia*. Bietti, Milano, 2010.
- TESTA, G. P.: *3 maggio 1965. Quel giorno a Roma nasce la „strategia della tensione”*. In: *Storia della prima Repubblica. Avvenimenti*, Roma 1994.
- UVA, CHRISTIAN (Szerk.): *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*. Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007.
- UVA, CHRISTIAN: *Il terrore corre sul video: estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*. Rubbettino, Soveria Mannelli, 2008.
- UVA, CHRISTIAN: *Schermi di piombo – Il terrorismo nel cinema italiano*. Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007.
- VERGARI, FEDERICO: *Politicomics: raccontare e fare i fumetti attraverso i fumetti*. Tunué, 2008.
- VERGINE, LEA: *Attraverso l'arte. Pratica politica/pagare il '68*. Arcana Editrice, Roma, 1976.
- VERGINE, LEA: *L'arte in gioco*. Garzanti, Milano, 1978.
- VIOLI, PATRIZIA: *I giornali di estrema sinistra*. Garzanti, Milano, 1977.
- VITELLO, GABRIELE: *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*. Transeuropa Edizioni, Massa, 2014.

SZÉPIRODALOM

- ARPAIA, B.: *Il passato davanti a noi*. Guanda, Parma, 2006.
- BABETTE FACTORY [RAIMO, C. – PACIFICO, F. – LONGO, F. – LAGIOIA, N.]: *2005 dopo Cristo*. Einaudi, Torino, 2005.
- BALESTRINI, NANNI: *Gli invisibili*. Feltrinelli, Milano, 1985.

- BALESTRINI, NANNI: *L'editore*. Feltrinelli, Milano, 1989.
- BALESTRINI, NANNI: *La violenza illustrata*. Einaudi, Torino, 1976.
- BALESTRINI, NANNI: Linguaggio e opposizione. In: *I novissimi. Poesie per gli anni '60*. Edizioni del Verri, Milano, 1961.
- BALESTRINI, NANNI: *Vogliamo tutto*. Mondadori Editore, Milano, 1971, 2013.
- BANDA, A.: *Come imparare a essere niente. Moro, Pasolini, Lady D.* Guanda, Parma, 2010.
- BATTISTI, CESARE: *Travestito da uomo*. Granata Press, Bologna, 1993.
- BEHA, O.: *Sono stato io*. Tropea, Milano, 2004.
- CALVINO, ITALO: La decapitazione dei capi. = *Il Caffè* XVI, 1969. 4:3–14, megjelent: CALVINO, ITALO: *Romanzi e racconti, vol. III. Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*. (S. a. r.) C. MILANINI. (Szerk.) M. BARENGHI – B. FALCETTO. Mondadori Editore, Milano, 242–256.
- CALVINO, ITALO: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Einaudi, Torino, 1979.
- CAMON, F.: *Occidente. Il diritto di strage*. Garzanti, Milano, 2003.
- CARBONE, R.: *Libera i miei nemici*. Mondadori Editore, Milano, 2005.
- CARLOTTO, M.: *Arrivederci amore, ciao*. E/O, Roma, 2000.
- CASTELLANETA, C. *Ombre*. Rizzoli, Milano, 1982.
- CONSOLO, V.: *Lo spasimo di Palermo*. Mondadori Editore, Milano, 1998.
- CULICCHIA, G.: *Il paese delle meraviglie*. Garzanti, Milano, 2004.
- CURCIO, RENATO: *Wkhy*. Roma, Cooperativa Apache, 1984.
- CURCIO, RENATO – PETRELLI S. – VALENTINI, N.: *Nel bosco di Bistorco*. Sensibili alle foglie, Tivoli, 1990.
- D'ERAMO, L.: *Nucleo zero*. Mondadori, Milano, 1981.
- DE CARLO, A.: *Due di due*. Mondadori, Milano, 1989.
- ECO, UMBERTO: *Il nome della rosa*. Bompiani, Milano, 1980.
- FRANCESCHINI, A. – SAMUELI, A.: *La borsa del Presidente*. Ediesse, Roma, 1997.
- GINZBURG, NATALIA: *Caro Michele*. Einaudi, Torino, 1973.
- LA CAPRIA, R.: *Amore e psiche*. Milano, Bompiani, 1973.
- MACHIAVELLI, LIONELLO: *Cos'è accaduto alla signora perbene*. Garzanti, Milano, 1979.
- MACHIAVELLI, LIONELLO: *Le piste dell'attentato*. Campironi, Milano, 1974.
- MACHIAVELLI, LIONELLO: *Sui colli all'alba*. Garzanti, Milano, 1976.
- MORO, ALDO: *Lettere dalla prigionia*. Torino, Einaudi, 2008.
- MORUCCI, VALERIO: *A guerra finita. Sei racconti*. Manifestolibri, Roma, 1994.
- MORUCCI, VALERIO: *La peggio gioventù*. Rizzoli, Milano, 2004.
- ORTESE, A. M.: *Alonso e i visionari*. Adelphi, Milano, 1996.
- PALANDRI, E.: *Le vie del ritorno*. Bompiani, Milano, 1990.
- PARDINI V.: *Lettera a Dio*. Pequod, Ancona, 2004.
- PARIS, R.: *Cani sciolti*. Roma, Savelli, [2. kiad.] 1981.
- PASOLINI, PIER PAOLO: Cos'è questo golpe? Io so. = *Corriere della Sera*, 14 novembre 1974.
- PASOLINI, PIER PAOLO: *Petrolio*. Einaudi, Torino, 1992.
- QUICHER, J. [MACHIAVELLI, LIONELLO]: *Strage*. Rizzoli, Milano, 1990.

- SALIERNO, GIULIO: *Autobiografia di un picchiatore fascista*. Minimum Fax, Roma, 2008.
- SARTORI, G.: *Anatomia della battaglia*. Sironi, Milano, 2005.
- SCIASCIA, LEONARDO: *I pugnatori*. Einaudi, Torino, 1976.
- SCIASCIA, LEONARDO: *Il contesto*. Einaudi, Torino, 1971.
- SCIASCIA, LEONARDO: *Kiváló holttetek*. Magvető, Budapest, 1978.
- SCIASCIA, LEONARDO: *L'affaire Moro*. Adelphi, Milano, 1994.
- SCIASCIA, LEONARDO: *Todo modo*. Torino, Einaudi 1974.
- STARNONE, D.: *Prima esecuzione*. Feltrinelli, Milano, 2007.
- TABUCCHI, ANTONIO: *Tristano muore*. Feltrinelli, Milano, 2004.
- TABUCCHI, ANTONIO: Jelentéktelen, apró félreértések. In: *A bomba. XX. századi novellák olaszul és magyarul*. Ponte, Budapest, 1992.
- VASSALLI, S.: *L'arrivo della lozione*. Einaudi, Torino, 1976.
- VELTRONI, WALTER: *La scoperta dell'alba*. Rizzoli, Milano, 2006.
- VOLPONI, P.: *Le mosche del capitale*. Einaudi, Torino, 1989.
- ZANDEL, D.: *Massacro per un presidente*. Mondadori, Milano, 1981.

ONLINE FORRÁSOK

- La Storia Siamo Noi – RAI dossier: <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/dossiers.aspx> (Utolsó belépés: 2015. 11. 15.)
- Poesianet: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia.htm> (Utolsó belépés: 2015. 11. 15.)
- Artpool Online Publications (a Vörös Brigádok nyilatkozatainak online hozzáférhető adatbázisából): <http://www.brigaterosse.org/brigaterosse/documenti/archivio/doc0103.htm> (Utolsó belépés: 2015. 11. 15.)
- A Moro-ügy sajtóvisszhangja (olasz nyelven): http://www.ecn.org/rete.sprigione/moro/indice_moro.htm (Utolsó belépés: 2015. 11. 15.)
- Az ólomévek és a feszültség stratégiájának kronológiája (olasz nyelven): https://it.wikipedia.org/wiki/Cronologia_degli_anni_di_piombo_e_della_strategia_della_tensione (Utolsó belépés: 2015. 11. 15.)

A bibliográfiát az ITADOKT – Italianisztikai Doktori Műhely
forrásainak felhasználásával összeállította: Szirmai Anna

KÖNYVEK

Giulio Salierno: Autobiografia di un picchiatore fascista. Minimum Fax, 2008, 256 l.

Az az Olaszország, ahol a fiatal, alig tizenöt éves Salierno elindul a biológiai és politikai felnőtté válás útján, egy éppen átalakulóban lévő, társadalmi problémák között vergődő ország. A háború régi sebei még nem gyógyultak be, miközben már a modernitás küszöbén áll. A két mágneses pólus, Amerika és a Szovjetunió között csupán bábu a világméretű sakkjátlán.

Giulio Salierno 1935-ben született, és a főváros termékeny kulturális közegében és a Duce árnyékában nevelkedett: apja repülőtiszt, családjában katona és tisztviselő rokonok. A főszereplő a háború utáni fasiszta öröklet dicsőségét zengő urbanisztikai és építészeti fantazmagóriák uralta Rómában mozog: Colle Oppio, Piazza Vittorio, via dei Fori Imperiali, via Merulana és a Cristoforo Colombo utca rajzolja meg az önéletírásban az erőszak topográfiáját.

A fasiszmus beforratlan sebei, az elvesztett háború és a politikai fordulat lehetetlenségéből eredő frusztráció mind közrejátszottak abban, hogy a fiatal Salierno az Olasz Szociális Mozgalom (MSI, 1946-ban alapított fasiszta utódpart) felé sodródott. „Elsősorban Trieszt miatt döntöttem el, hogy belépek az Olasz Szociális Mozgalomba” (18.). A színtér, ahol a kamaszkori villongásnak indult mozgalom kibontakozik, egy határozottan Amerikához húzó Olaszország (a félsziget 1949-ben azonnal csatlakozik a NATO-hoz), de az Olasz Szociális Köztársaságot (RSI) sokan visszasírják olyanok, akik a maguk módján az Amerikai Egyesült Államoktól, illetve a Szovjetuniótól független és egységes Európát támogatják. A kulturális háttérter alkotó Salói Köztársaságból visszatérő ex-katonák, nemzeti szocialisták, Jugoszláviából elzavart olaszok, lumpenproletárok és elégedetlen kispolgárok feszültségoldási lehetőséget és politikai útmutatást találnak a MSI-ben, amely mai történelmi nézőpontból nézve a háború utáni idő-

szakban maga köré gyűjtötte a frusztrált és olykor veszélyes elemeket, nacionalistákat és ex-fasisztákat, akikből látszólag jogszerű demokratikus parlamenti képviselőt verbuvált. A második világháború után gyors ütemben bekövetkező nagy társadalmi és politikai változások helyett az önéletírás a főhős politikai fejlődésére koncentrál az ólomévek véres időszakának közvetlen előzményeként kialakuló, erőszakos és szélsőséges módszereket alkalmazó utcai politikai közegben. Érdekes, hogy a könyvet 1976-ban adta ki az Einaudi Kiadó (2008-ban pedig egy szerkesztett újrakiadásban jelent meg a Minimum Fax Kiadónál), tehát éppen akkor, amikor a két szélsőséges politikai oldal, a vörösök és a feketék közötti harc elérte a csúcspontot, és lassan elkezdődött a normalizálódás időszaka. Ez Salierno ötödik könyve, a korábban megjelent, az olasz börtönöknek a rabokra tett hatását vizsgáló tanulmányoktól éppen az önéletírás személyes hangvételében különbözik, és abban, hogy a háború utáni olasz politikai lelkület illetve közelebbről az ötvenes évek neofasiszta irányának bemutatásával negatív példát akar felmutatni. Fordított fejlődési regényről van tehát szó, amelyben az erőszak bugyraiba vezet az ördögi spirál, Dante Poklának legmélyén a jeges és idegen bugyorban vár az ítélet: harminc év börtön rablás céljából elkövetett gyilkosságért.

Bár úgy tűnhet, a szerző sorsa sajátos kettősséggel egyszerre fűződik a pusztításhoz és az önpusztításhoz, Salierno váratlanul kegyelemben részesül: nem Saragat köztársasági elnök 1968-as kegyelmére utalunk, amely tizenhárom letöltött büntetési év után helyezte szabadlábra, hanem a spirituális megtisztulásról, amelynek során végigtekintett saját és társai sorsán, és tudatára ébredt, hogy az életfogytiglani büntetésüket töltők, akárcsak ő, a társadalom peremére kerültek, reménytelenül kitaszítottak. Salierno így megmenekült, és megírta a saját, groteszk fejlődési regényét, a pusztulását: „...mindannyian az élet tornatermének tekintettük az erőszakot. A boks,

a verekedés vagy a súlyemelés már nem a test erősítésének eszköze volt, hanem harcmódor”. (65.)

Az önéletírás nyolc fejezetben szemlélteti ezt a fejlődési folyamatot: *A tanítóány; A párt; Az ifjú-sági csoport; Vita; Támadás; Killers; A mester; Gyilkosság* – a nyolc mozaikdarab egy elveszett, szinte mániákusan rögeszmés tizenéves pszichológiai karakterét rajzolja meg. Salierno Walter Audisio (1909–1973), vagyis Valerio ezredes meggyilkolásában, aki 1945. április 28-án végrehajtotta Mussolini halálos ítéletét, az olasz társadalom felrázását, megtorlásra felbujtató és a kormány megbuktatását célzó politikai akarat megkoronázását látja. A főszereplő ugyanakkor önmaga és a szélsőjobb oldali ellenkultúra áldozata, amelynek lelkes képviselőjeként Serse barátjával meggyilkol egy fiút. Ezután következik a menekülés, az idegenlégio és az ítélet, amely közönséges bűnözőként kezeli Saliernót, éppen őt, aki katonai fordulatban és rendpárti kormányzásban bízott. Három idősik mentén fejlődik a cselekmény: ezek Salierno és Serse menekülése Olaszországból a véres esemény után; a börtönévek és azon rettenetes körülmények leírása, amelyekkel a római polgárcsalád fasisztoid fia hirtelen szembesül; továbbá a visszatekintés az MSI tevékenységének „dicsőséges” éveire és a zsákutcára, amely az ifjú Saliernót a társadalom peremére vezette, a Regina Coeli börtönbe, ahol saját magát kényszerítette ideológiai rácsok mögé. „Eljött 1953. június 15. Az a június 15., amely az utóbbi években történt összes érzések esszenciája és szimbóluma, amely magában foglalja a kegyetlenség szónoklatait és tetteit, az intellektuális és morális ürességet. A nap, amikor megöltem egy fiút ok nélkül”. (165.) Az elbeszélésben az egyetemi villongásokat a fasiszta aktivista szemével látjuk, akárcsak a szélsőségesek erőfeszítéseit, hogy elérhetetlen felületekre ragasszanak plakátokat, vagy az összetűzéseket a kommunistákkal, akik bár az ellenséges oldal tagjai, a szerző mégis érzi, hogy bizonyos dolgokban megértenék egymást. „Egyszer – mondta – előbb vagy utóbb képes leszek úgy beszélni egy kommunistánál, hogy nem verem meg. Kíváncsi voltam, hogyan gondolkodnak valójában a vörösök” (50.)

Az MSI militáns éveiben a fasiszta világnézet jellemzői, az eltökéltség, a tomboló öröm és a gyengék lenézése mellett megjelent az egyébként büszkén hirdetett nézőpont ironikus megközelítése is. Az MSI hírhedt nevei, Graziani, Rauti,

Evola mind öreg mágusokként tűntek fel, idegenként a mai, modern Olaszországban, mintha abból a világból maradtak volna itt, amelynek a félszigeten 1945. április 25. vetett véget, vagy pedig megremült öregekként, akiknek a fasiszta múlt inkább akadályt és megilletődést jelent, mintsem dicsőséget. A mozgalom aktivistái röviden, vázlatosan jelennek meg a könyvben, az ironikus és önironikus mozzanatok kiemelésével, ami elfedi a mély egzisztenciális zavart. „Senki nem rokonszenvezett a kommunistákkal. A cserkészlet szellemisége megtartotta az ígéretét.” (18.) Vagy: „Enzo egy ütős mondást tanított meg nekem: az idealizmus a hülyék kajája” (27.); vagy: „Én semmit nem látok és semmit nem mondok, sőt még annál is kevesebbet!” „Háborús harcmódorként végül is elment.” (49. o.) A szerző erkölcsi és mindenekelőtt spirituális átalakulása – amelyet a társadalomban véghezvitt munkája is megerősített, miután megkapta a kegyelmet Saragat elnöktől – szinte messianisztikus jelleggel következik be, a legsötétebb helyen, ahol Isten távolléte és hiánya paradox módon a leginkább kézzelfogható: a börtönben. Az épület, amely a tisztességes társadalmat rácsokkal és vastag falakkal „védelmezi”, az Indomitára alig hasonlító „tornateremmé” válik, ahol Salierno megtanulja a férfias művészetét annak, a vitákban hogyan védje meg öklével az igazát, ahol az utolsók, a kirekesztettek, a társadalom peremére szorultak nevében harcol. A főszereplő messianisztikus megvilágosodása betölti a társadalom intézményei után maradt űrt, a rabok „osztályában”, amely kiesik Európa hamvaiból, a koncentrációs és megsemmisítő táborok borzalmának tanúiként kiemelkedő demokratikus társadalom ördögi mechanizmusainak láncolatából. Bár egy világos társadalmi szándékkal létrejött politikai irányzat képviselője, erőszakos őrgöngésében Salierno ösztönösen megérti a bebörtönözöttek, az elveszett emberek sorsának igazságtalanságát. Az új osztálytudat ösztönzi harcra a főszereplőt, aki már nem az olasz Triesztért, hanem a rabok jogainak visszaszerzéséért küzd, akik elsősorban emberi lények, és csak azután bűnözők: „Az osztályharc útján a kirekesztettek is politikai öntudatra ébredhetnek”. (30–31.) „A börtönben fedeztem fel az erőszakot” (54.): meglepő, ahogyan a fasiszta verőlegény, az utcai harcok szakértője bevallja, hogy az igazi erőszakot azon a helyen tapasztalta meg, amelyet Cesare Beccaria tanításai szerint az euró-

pai demokráciáknak a megbotlott polgárok erkölcsi és spirituális visszafogadására kellene használniuk, és amely ehelyett a sírjukká lesz.

Önéletírásában Salierno nem csak az ólomévek előzményeiként értelmezhető történeti-politikai dinamizmusokat mutatja meg a kortárs olvasónak, hanem mindenekelőtt rávilágít arra, hogy a demokratikus politikai csatározásban még a legmegátalkodottabb verőlegény is kaphat feloldozást, azzal, hogy a demokratikus és civil értékrend alapján a peremre sodródottakat visszavezeti a társadalom életébe. Mint egy új messiás, aki nem Betlehem szegény barlangjában jött világra, hanem a Regina Coeli börtöncellájában – sorsának új iránya a kirekesztettek támogatása, az erőszak és a fasiszmus hamis eszméjének megtagadása.

LORENZO MARMIROLI

Fordította: SZIRMAI ANNA

Valerio Morucci: La peggio gioventù. Rizzoli, Milano, 2004, 356 l.

A hatvanas és hetvenes évek „szépséges ifjúsága”¹ a háború utáni Olaszország talán legnagyobb hatású generációi közé tartozik: elsősorban gondolkodó és újító, és csak később forradalmi keretek között formálódó politikai és társadalmi tudatosodás jellemzi ezt a nemzedéket. A diáklázadások és a politikai mozgalmak végtelenül összetett jelenséget képeztek, mintegy olyan testet, amelyből a fegyveres harc „karja” kifejlődött. A kiábrándulás az európai értékekből többet jelentett a kontinenst átszelő autóstoppos utazásoknál. A szexuális forradalom és a női egyenjogúsági törekvések pedig nyilván nem a nemi élvezetre adtak indokot. Olaszország és a világ soha nem látta ilyen mértékű szolidaritás tanúbizonyságát a fiatalok részéről, mint ebben az időszakban (gondolhatunk a firenzei árvízre), amikor a társadalmi tudatosság az együttműködés jegyében képes volt felretneni a politikai ellentéte-

ket. A kar azonban már ott van, és hamarosan ki is nyúlik.

A könyv a *szépséges ifjúság* motivációit és azt a pályáivet igyekszik feltérképezni, amelynek jegyében a nemzedék jelentékeny része továbbfejlődött (ahogyan azt a brigádtagok tartják), vagy éppen visszafejlődött (ahogyan azt a jóérzés diktálná) a fegyveres felkelést elindító „romlott ifjúság” szintjére. Miért történhetett meg, hogy néhányan azok közül a fiatalok közül, akik megrögzötten hittek a világ megváltoztatásában, a köztársaság történetének legpusztítóbb politikai ciklonja középpontjában találták magukat? A szerző saját fejlődési útjának felidézésével igyekszik rávilágítani az okokra: néhol egy általános ideológiai áramlat pusztá követőjének mutatkozva, máshol a végletes és mégis elfogadott döntések elfogulatlan lejegyzőjeként jelenik meg. A további olvasás során azonban egyre inkább egy belenyugvó, tehetetlen, utólag okoskodó alak bontakozik ki. A Moro elrablását követő eljárással való egyet nem értése erkölcsi védelmezéseként jelentkezik, ami, mivel az elkövetők figyelmen kívül hagyták, a Vörös Brigádoktól elszakadáshoz vezette volna. Ezt a döntést a szerző ismétetlen hangsúlyozza, s az megint paradox módon szélsőséges, amelyet senki sem oszt. Az ebből a nézeteltérésből a két hajthatatlan fél között kifejlődő szembenállás többször megjelenik az akkori döntéseket felidéző visszaemlékezésekben, de olykor még a kortárs helyzetre, a sorok között felsejlő vitára is utal.

Ha a visszaemlékezés történelmi kerete a hetvenes évek teljes időszakát öleli is fel, az uralkodó összefüggés Moro elrablása, annak is tanúságául, hogy ez az ország történelmében alapvető jelentőségű esemény, ahogy a szerző saját életében és döntéseiben is az. Morucci az egész ügy egyik kulcsfigurája volt: tevékenyen részt vett a via Fannin csapdába csalt Aldo Moro elrablásában 1978. március 16-án, ami a testőrség öt tagjának halálát követelte. A Vörös Brigádok postásaként működött a fogság ötvenöt napja alatt, de ő volt az is, aki a drámai telefonhívást intézte az államférfi holttestének hollétéről. Ez a telefonbeszélgetés a könyvben is megjelenik, azokkal a korábbi titkos (vagyis tettestársainak kiletét nem felfedő) hívásokkal együtt, amelyek a politikai frakciókkal (különösen a szocialistákkal) kíséreltek meg párhuzamosan tárgyalási kapcsolatot teremteni, annak érdekében, hogy „a fogoly” kivégzése el-

¹ *La meglio gioventù* kifejezés Pier Paolo Pasolini 1954-es verseskötetének címére utal, amelyet átvett Marco Tullio Giordana is 2003-as filmjének címében, utóbbinak magyar fordítása: *Szépséges fiatal-ság*. (A ford.)

kerülhető legyen. A téma, vagyis az emberrablókkal folytatott titkos diplomáciai egyezkedés, manapság drámai módon vetődött fel újra az iraki háború kapcsán. A vereség el nem fogadása mögött a zsarolással szembeni csökönyös eltökéltség áll: az az alapvető elhatározás, hogy az eljövendő terrorista merényletektől elvegyék a kedvet és az indítékot, mivel azok hatástalanok maradnak. Ám a mérleg másik serpenyőjében ott van a közvélemény, amely képes elbírálni képviselőinek eljárását (vagy az ellenzékét, ha oda tartozónak érzi magát), és ez alapján támogatni vagy ítéletet mondani a tartott erkölcsi irány fölött, akár az eset végkimenetelétől függetlenül is. A valóságban követett irányvonal homályban hagyása – mind a mai kormányok és mind a '78-ban aktív pártok részéről – sokkal inkább a megítélés alóli kibúvás szükségletét mutatja, mintsem a félelmet a kényes helyzet napvilágra kerülésétől.

Az egyezkedések ügye tehát a *hajthatatlanság* elvét követők és a *párbeszédet* támogatók frakciói között zajló általános vitába torkollik, ami a kormány hatékony döntéshozási képességének teljes hiányát eredményezte. Morucci éppen ebben a bémult állapotban látja a Moro-aktió alapvető sikerét. Ezzel összefüggésben vádolja meg volt tettestársait – akik mára olyan ellenségei lettek, akikkel a könyvkiadói piacon kell megmérkőznie –, elsősorban Morettit és Franceschinit, mégpedig azzal, hogy nem értették meg: az államra neuralgikus ponton ért csapással pathológiát idéztek elő. Az elkövetők szempontjából megfoghatatlan ez a siker, az előterjesztett követelésekből pedig egynek sem engedtek. A fegyveres csoport is – főleg kezdetben – kimozdíthatatlan volt az álláspontjából: tizenhárom, *fegyveres csoportosulás és felforgató (célú) gyülekezés* címén fogvatartott társuk, köztük a Vörös Brigádok három legendás vezetőjének szabadon engedését követelték. De később, ahogy Morucci a Moro elrablásában résztvevők finom pszichológiai jellemzésén keresztül leírja, egyre kevésbé bírták a feszültséget, ami hajlékonyabbá tette az álláspontjukat az állammal szemben. Az ex-brigádtag sejteti, hogy Moro kiszabadulásáért cserébe valószínűleg elég lett volna akár egyetlen rabot elengedni, feltéve, ha politikai fogolynak ismerik el – ezzel a Vörös Brigádok harcoló politikai alakzatnak, nem pedig közönséges bűnözők csapatának minősült volna, aminek az intézmények ténylegesen tekintették őket. Talán még ennek az

elismerésnek a kinyilvánítása is elég lett volna ahhoz, hogy Moro kiszabadulhasson.

A Vörös Brigádok elismerésének kérdése a könyv visszatérő témája.

Morucci azon erőlködött – lehet, hogy csak utólagosan –, hogy egy olyan politikai olvasatot találjon, amely megmenthetné Aldo Moro életét. Az intézményeket beteges álszentséggel vádolja, kiemeli Scalfari olvasatát, amely kifordítja az *államérdek* értelmezését, és arra hívja fel a figyelmet, hogy: *„Machiavelli óta, amikor csak erre hívatkoztak, az a magasabb államérdek nevében történő törvényszegést szolgálta, és bizonyosan nem az állam szilárd tiszteletét.”* (136.)

A Vörös Brigádok számára leküzdhetetlen akadály a kormány megszarolása volt, amely koalícióként már eleve zsaroláson és egyezkedéseken alapult. A különbség az, mondja Morucci, hogy ők fényes nappal zsarolták meg a kormányt: ez bénította meg az államot. E tétel bizonyítására Morucci felfedi azt a kereszténydemokraták által előterjesztett javaslatot is, amely nagy titokban pénzt „juttatott” volna a Vörös Brigádokhoz, a fogoly kiszabadítása ellenében. Ha napvilágra került volna, ezért ennek elkerülése érdekében az ajánlat anyagi forrását megpróbálták Amerikának vagy a Vatikánnak álcázni. Egy külső szereplő megmentette volna a kormányt a közvéleménytől. Később az is kiderül, hogy a kormánypártok vezetői valóban támogatták volna a „váltásdíj” kifizetését, még akkor is, ha ez az összeg hamarosan és nyilvánvalóan fegyverekben, vagyis további terrorista akciókban „kamatozott” volna. Ám Morucci még egyszer hangsúlyozza, hogy ha a Vörös Brigádok elfogadták volna a pénzt ellentételezésként, az azt bizonyította volna, hogy pusztán egy bűnözői csoportról van szó. *Nem kommunista felkelőkről* (158.) Utóbbi meghatározással kapcsolatban még az Olasz Kommunista Párttal szemben is – amely már közel állt az úgynevezett *történelmi kompromisszum* megvalósításához, amely a centrum erőivel közös kormányzást tett volna lehetővé számára – különböző vádak hangzottak el; miközben a párt épp azon fáradozott, hogy minden terrorista csoportot megtisztítson a „kommunista” jelzőtől, illetve azon, hogy minél inkább eltávolítsa magától a Vörös Brigádokkal való ideológiai átfedések spektrumát. Ebben az értelemben Morucci „lerendezi” a pártnak az egész ügy során

nyilvánosan hangoztatott hajthatatlansági álláspontját is.

Miközben az olasz kommunista párt kiszámított és megfellebbezhetetlen elszántságával külböztette meg magát, a kereszténydemokratákon belül a *lehetőségpárti* és az *intoleráns* irányok ez időben kevésbé voltak markánsak. A probléma csak az volt, hogy ekkor a Vörös Brigádok úgy döntött, hogy már kevés idő maradt a megoldásra. Morucci azt is felfedi, hogy még az emberrablás kivitelezése előtt, és még azelőtt, hogy elhatározták volna, egyáltalán kit is rabolnak el, a bandatagok már elszánták magukat a fogoly megölésére, amennyiben az állam nem enged. Azt sem hallgatja el, hogy senki nem vette komolyan ezt a fenyegetést, hanem annak tekintették, ami valójában volt: a fanatikus lelkesedés szárnyaló csatakiáltásnak. Ez a fanatizmus lesz Moro meggyilkolásának valódi oka. A büszkeség, hogy adott szavukat nem vonhatják vissza. Moretti, a bandavezér nem mondja ki nyíltan, de sejteti, hogy az államférfi halála végletes megoldás volt egy nem is olyan végletes nehézségre: a sietségre. Félték, hogy lebuknak; a rendőrség a nyakukban lihegett. Attól is rettegetek, hogy csak egy rossz lépés, és végük. És mindezt a *politikai indíték* mantrázásával álcázní, bünbakképzés céljából. A lelkiismeretük hősie megnyugtatóására.

Megítélésem szerint ez az olvasat eléggé valószínű. Úgy vélem, Morucci leleplezése segít feltárni, hol végződik a terrorista akció, és hol kezdődik a bűntény. Azt, hogy egy tett terrorista cselekménynek minősül-e vagy sem, nem az határozza meg, hogy voltak-e áldozatai vagy sem (márpedig itt voltak); aki pedig a terrort politikai eszköznek tekinti, nem mindig gondolja úgy, hogy az emberölés közönséges bűncselekményként ítéltető el. Ám a Moro-ügy konkrét esetében a terrorakció megvalósult, illetve kimerült már az áldozat elrablásában. Az emberölés epilógusa teljesen *indokolatlan, értelem nélküli* tett volt (mert *politikai érték nélkül való*). Köztudott, hogy a terrorizmus legerősebb szövetségese a rendszernek és vezetőinek teljes hiteltelensége; az eredményt a kormányservek lebénulása tette láthatóvá. Már semmilyen politikai indíték nem állhatott fenn. Aldo Morót gyávaságból ölték meg. Azért, mert a Vörös Brigádok érintett tagjainak maroknyi csapata már képtelen volt kezelni a rajtuk túlnőtt helyzetet, túl nagy feladat volt számuk-

ra ez a titkos börtön-menedékhelyre beszorulva. E bonyolult összefüggésrendszer megvilágítása a könyv kevés érdeme közül talán a legnagyobb. A másik értéke talán az, hogy beismeri, a Vörös Brigádok egyáltalán nem töltött be vezető szerepet a hetvenes évek végének fegyveres mozgalmi között, még kevésbé a proletármozgalomban a maga egészét tekintve. Maguknak a brigádtagoknak (főleg a börtönben ülőknek) az érdekei és egyfajta leegyszerűsítő történetírás próbálta teljesen összemosni a Vörös Brigádokat és – Morucci szavaival élve – a *felkelési mozgalmat*.

Morucci érdeme viszont, hogy a kereszténydemokrata vezető meggyilkolásában a Vörös Brigádok bukását ismerte fel. A vég kezdetét. Itt nyilatkozik meg a mozgalomtól elszakadt szerző és a via Fani római osztagát vezető Mario Moretti *tábornok* közötti ellentét. A *végző döntés* felkavaró időszakában Morucci arra kényszerült, hogy ezt a rejtett ellentétet a banda *demokratikusan* meghozott döntéseivel szembeni tehetetlenségében fojtssa el. Olyan *demokrácia* volt ez, Morucci elmondása szerint, amelyet Moretti tejhatalomra törő karizmája uralt.

Elszakadása nyomán Valerio Morucci megkezdte személyes számvetését a Vörös Brigádokkal és Morettivel, előbb a periratokban, majd a könyvkiadói közegben; ennek a számvetésnek ez a könyv a legutóbbi epizódja. Előző könyvéhez, a *Fiatl terrorista arcképéhez* képest itt a vezérfonalat a személyes rehabilitációra tett elkeseredett kísérlet látszik képezni, az ideológiai önigazolás zavarodott keresése, ami olykor megbánást akar sugallni, olykor pedig tetszelgésbe fordul saját *tisztaságát* illetően (ti. néhány sztálinista elhajlásához képest). A Moro elrablásában szerencsétlenkedő csapatot és az ez alatt egyezségekre kész Olasz Kommunista Pártot félretéve, Morucci a Vörös Brigádok igazi (vagyis a via Fanin történetek előtti) arcát úgy rajzolja meg, mintha az a *hatvanas évek végéig* tekintett Olasz Kommunista Párt fegyveres arca lett volna (86.). Vagyis visszatér ahhoz a szándékhoz, amely a mozgalom politikai méltóságát kívánja visszaszerezni, amikor is a politika egy furcsa átértelmezésén keresztül legitimálni akarja a *fegyverfogást*. Ez mindig igazolja a háborút, a háború pedig igazolja az emberölést. (141.) Kommunista gerillák az állam burzsoa diktatúrája ellen. Összintén szólva, a könyv erős korlátja a sekélyesség, a magyarázkodás, amely soha nem érint konkrét

kérdéseket, sőt inkább kikerüli azokat, és a történetmesélő a légkörtől elpilledt olvasóra hagyja – hogy az a dolgok logikájának alapján sejtse meg őket... Már megint.

NACCARELLA ISTVÁN

Fordította: SZIRMAI ANNA

Aldo Moro: Lettere dalla prigionia. (Szerk.) Miguel Gotor. Einaudi, Torino, 2008, 400 l.*

Itáliában már jóval az 1978-as Moro-ügyet megelőzően is egyfajta hagyománya volt a „börtön-irodalomnak”. Két híres példát említve: Tommaso Campanella a nápolyi börtönben töltött 27 év alatt (1600–1627) írta meg legfontosabb műveit – ideértve a Sallay Géza által magyarra fordított és gondozott *Napvárost* –, Antonio Gramsci pedig 1929–1935 közötti börtönbüntetése alatt fáradozott az egyebek mellett politikai, kulturális, művészetelméleti és ideológiai témákat feldolgozó – először 1948–1951 között kiadott – *Quaderni del carcere*-n [Börtönfüzeteken], melynek több, tematikus címmel ellátott része megjelent magyarul is.

A „nép börtönében” töltött rabság aránylag rövid (1978. március 16-tól május 9-ig, tehát 55 napig tartó), de Olaszország történetében meghatározó jelentőségű időszaka persze nem tette lehetővé, hogy Aldo Moro, a nagy formátumú kereszténydemokrata politikus – aki egyébként számos jogelméleti munka szerzője és nem mellesleg egyetemi tanár volt – e rabság alatt terjedelmes elméleti művet alkosson. Így is – mint azt Miguel Gotor, Moro rabság alatt írt levelei legújabb, részletes kommentárral ellátott kiadásának szerkesztője pontosítja *A diskurzus használatának lehetőségei a terror szívében: az írásról mint agóniáról* [Le possibilità dell'uso del discorso nel cuore del terrore: della scrittura come agonia] című utószavában – jelenlegi ismereteink szerint az említett időszakban Moro 97 szöveget írt. Ezek között 78 levél, 7 végrendelet, 1 feljegyzés, 5 cédula (*biglietto*, rövid üzenet), végül pedig 5 levél hatféle változata található (vö. 223.). Mint Gotor magyarázza, e dokumentumok három különböző fázisban, illetve időpontban váltak hozzáférhetővé: a fogva tartás időszakában, majd 1978. október

1-én (a Via Monte Nevoso 8 alatti Vörös Brigádok [BR] terrorista-fészekben), végül 1990. október 9-én (ugyanazon lakásban, egy átalakítás során), mégpedig három változatban (*eredeti autográf, nem-aláírt gépelt és kézirat-fénymásolat* verzióban). Moro 26 levele maradt fenn eredeti formájában – ezeket a BR mind kézbesítette. Mint Gotor rámutat, e 26 levél közül 16-ot Moro a korabeli Olaszország élvonalbeli politikusainak címzett (akik közé persze ő maga is tartozott, de a szóban forgó időszakban immár hatalom nélkül, pártelnökként). E címzettek között található Benigno Zaccagnini (a Democrazia Cristiana [Kereszténydemokrata Párt, DC] főtitkára), Giovanni Leone (köztársasági elnök), Pietro Ingrao és Amintore Fanfani (a parlamenti képviselők elnöke és a szenátorok elnöke), Giulio Andreotti (a minisztertanács elnöke), Francesco Cossiga (belügyminiszter), Flaminio Piccoli (kereszténydemokrata frakcióvezető), Bettino Craxi (az Olasz Szocialista Párt főtitkára), Giuseppe Saragat (szocialista szenátor, korábban köztársasági elnök); egy külön levél a DC-nek van címezve (vö. XIX–XX., 223–224.). A további levelek egy részének kézbesítése nem minden esetben bizonyítható, más esetekben a kézbesítés módja nem mindig dokumentálható (és mindezek közül többet csak évekkel a Moro-ügyet követően hoztak nyilvánosságra). A nem-dokumentált kézbesítésű küldemények közé sorolható például a VI. Pál pápának 1978. április 20-án eljuttatott levele (a kérdéses időszakban Moro második levelét e pápának, ennek fénymásolatát Andreotti hozta nyilvánosságra 1980-ban), vagy például az ENSZ korabeli főtitkárának, Kurt Waldheimnek küldött üzenet (melyet Moro feltehetőleg 1978. április 22-én írt, s melynek gépelt változata az év októberében került elő). Gotor szerint Moro pusztán 36 leveléről (tehát a teljes levél-korpusz mintegy egyharmadáról) tudható, hogy a BR által bizonyosan kézbesítve volt, míg e levelek fennmaradó része nem jutott el a címzettekhez, részben a BR cenzúrája, részben az állami titkosszolgálatok manipulációi miatt (vö. 223–235.). Sok esetben Moro egy-egy témát több levélben és többféle módon – illetve több, általa megjelölt és a BR-rel egyeztetett közvetítőn keresztül – próbált meg eljuttatni címzetteihez: az említett kivételektől, tehát a pápától és az ENSZ-főtitkártól eltekintve elsősorban politikustársaihoz, valamint feleségéhez, a gyakran Norettának becézett Eleonorához. Mivel pedig a BR

* Jelen recenzió a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

vele érintkező tagjai olykor félrevezető információt adtak a levelezés helyzetéről, Moro sosem lehetett bizonyos abban, hogy címzettjei valóban átvették az adott küldeményt.

Ismert, hogy Moro intenzív levelezése arra irányult, hogy az olasz kormány az ő – lényegében fogolycsere keretei közt kivitelezendő – megmentése végett tárgyalásokat folytasson a BR-rel: ezt a DC Andreotti által vezetett többségi része (a „linea della fermezza” [„a határozottság vonala”]) jegyében) kategorikusan elutasította. A korabeli politikai elit tagjai közül kizárólag Bettino Craxi (majd ő mellé állva, de már túl későn, Amintore Fanfani) szorgalmazta a szóban forgó tárgyalás megkezdését. A teljes Moro-dráma fényében látható, hogy a korabeli olasz hatalmi elit (ideértve az ellenzéki PCI [Olasz Kommunista Párt] ortodox/filoszof-jét, nem Enrico Berlinguer-féle szárnyát) és a BR (mely utóbbinak BR-tagok szabadon-engedésére vonatkozó követeléseai nyilvánvalóan irreálisak voltak), valamint a nemzetközi hidegháborús status-quo kulcsfigurái Morót illetően a tekintetben azonos oldalon álltak, hogy mindannyian a Moro és Berlinguer által kezdeményezett „compromesso storico” [„történelmi kompromisszum”], illetve ennek effektív megvalósítása, a „nemzeti szolidaritás kormánya” – mely bizonyos társadalmi-gazdasági reformokra vonatkozó kérdésekben megvalósítandó döntéshozatali együttműködést jelentett a DC és a PCI között – hatókörét maximálisan csökkentse. A BR értelemszerűen hivatalos elismerést is ki akart vívni magának az olasz kormány tárgyalásra kényszerítésével. Levelei alapján kijelenthető, hogy Moróban rabsága alatt egyre inkább tudatosult harca hiábavalósága, és az, hogy politikustársai – néhány kivételtől eltekintve – az „intransigenza” [hajthatatlanság] jegyében habozás nélkül feláldozzák majd őt. Ennek ellenére rabsága (egyben élete) szinte utolsó pillanatáig mind a politikusoknak, mind a feleségének (és rajta keresztül a családtagoknak) írt leveleiben a reményt és a változtatás lehetőségét hangoztatta, s nem pusztán személyes sorsát, hanem Olaszország jövőjét illetően is. Ahogy Moro az 1978. IV. 24-én sajtóban közölt üzenetében fogalmazott: „[esetleges halálom esetén is] létezni fogok, mint az őszinte szó és az alternatíva hajthatatlan megtestesítője” [„io ci sarò ancora come un punto irriducibile di contestazione e di alternativa”] (XXIV).

Mivel a szóban forgó teljes Moro-féle levél-kor-

pusz 71 db *eredetijének* sorsa ismeretlen (a BR két kulcsembere – Moro elrablásának, biztonsági kísérlete lemeszárlásának, Moro fogvatartásának és meggyilkolásának legfőbb felelősei –, Prospero Gallinari és Mario Moretti állítása szerint azon *eredetiket* elégették), Gotor e korpuszt Umberto Eco szellemében eszmeileg „nyitott műként” kezeli (vö. „Un’opera aperta”, 252–295.). Moro *eredeti* levelei lappangó létezésének tételezése – a tekintetben, hogy azok feltehetőleg kompromittáló többlet-információkat is tartalmaznak az ismert korpuszhoz képest – sajátos mítoszt képez, melynek érdekes megjelenítését adja a 2003-as Renzo Martinelli-féle *Piazza delle Cinque Lune* című filmdráma (melyben Donald Sutherland alakította Rosario Saracini sienai főügyészt). Moro leveleit tehát a BR cenzúrázta és – a gépelt szövegek esetében bizonyosan – manipulálta: e szöveg-manipulációkban Gotor szerint kulcsszerepe lehetett két – a BR-hez az adott időszakban csatlakozott – egyetemi oktatónak, Enrico Fenzi irodalomtörténésznek (dantistának!) és Giovanni Senzani kriminológusnak (vö. 299–300.). Gotor figyelemre méltónak tartja a morói levél-korpuszban világosan észlelhető érzelmi dinamikát: ezen emocionális kilengések mind az *írásba mint agóniába* torkollnak a tekintetben, hogy Moro az írás révén a halálra készül, és ugyanakkor az írás révén (szinte mindig családja sorsára hivatkozva) a halál ellen küzd (vö. 191.).

Gotor utószavának ötödik fejezete – részben Leo Strauss szellemiségét idézve – már a címében is jelzi explicit hermeneutikai irányultságát (azon túl, hogy az egész kötet szintiszta posztmodern exegézis): „Sorok közt írni, ellenállni a terrorizmusnak”. E fejezet felvezetésében jelenti ki Gotor, hogy a Moro által rabsága alatt létrehozott szövegkorpusz minden bizonnyal „a huszadik század olasz történelmének legjelentősebb levelezése, nem is annyira a szélsőséges körülmények miatt, melyek között keletkezett, hanem mert szerzője, egy politikai ember, aki egyben humanista is volt, kivételes példáját és tanúságtételét adta mindazon kommunikációs lehetőségeknek, melyeket a reményt vesztett írás, élet és halál között függve, nyújtani képes” (314–315.).

Moro szóban forgó levelezése tehát nyelvvelméleti szempontból is releváns. Ezzel összefüggésben s még röviden visszatérve e levelek cenzúrázásának és manipulálásának kérdéséhez – mint

arra Riccardo Tesi az 1978-as Leonardo Sciascia-féle *L'affaire Moro* című regényre utalva rámutat –, Sciasciánál „nincs említés az elrabolt és az elrablók közötti megegyezés lehetőségéről, amit [Italo] Calvino feltételezett. Sciascia szerint Moro levelei [pusztán] »minimális cenzúrának« voltak alávetve, amire csak azért volt szükség, hogy e szövegek folyamatosan hihetőnek mutakozzanak a külvilág számára”. Ezzel szemben „Gotor hivatkozása a fogoly és az emberrablók közti [kommunikációs] interakcióra épp e megegyezés mechanizmusaira és ennek közvetlen nyelvi vetületeire helyezi a hangsúlyt. Elméleti szempontból »kettős kötésként« határozhatnánk meg azon aszimmetrikus kapcsolódást, mely a fogoly és a külső forrás, vagyis a BR (vagy az annak nevében eljáró) között létesül: Morót együttműködésre kényszerítik, és ily módon próbálják meg [a BR] üzeneteit a külvilághoz intézni; a külső forrásnak [...] szüksége van Moróra (az ő nyelvi stílusára), hogy [a BR] mérsékelt dóziszokban szűrje át saját propaganda-üzeneteit, túlerőltetés nélkül: egy súlyosan manipulált szöveg eredménye a szövegírónak [Morónak] egy alapvető ponton való hiteltelenné tételét jelentené [...] mégpedig a levelek tartalmának autentikusságát illetően”. Az említett „kettős kötés” Sciascia véleményétől eltérően nem valamiféle „minimális cenzúrán” alapul, hanem „olyan szövegek szerkesztésén, melyek teljesen összhangban vannak a kereszténydemokrata *leader* politikai szónoklatainak érvelési stílusával” (Tesi, *Linguistica del caso Moro*, in *Studi linguistici italiani*, vol. XXXV, Fascicolo II, Roma: Salerno Ed., 2009, 232–233.). Egyébként a tragikus ötvenöt nap alatt a Moro személyisége tekintetében a Tesi által is említett hiteltelennítést (valószínűleg a hatalmi elit támogatásával) a korabeli olasz média és sajtó valósította meg. Mégpedig alapvetően két – a következőképp összefoglalható – változatban, illetve ezek kombinációja szerint: „Moro elvesztette józan ítélőképességét”; „a BR diktálja Morónak, hogy mit írjon”.

Zárásképpen talán érdemes néhány jellegzetes levélrészletet idézni. A Moro által vélhetően túlerőltelt Zaccagnininek (aki valójában középszerű és gyáva pártfőtítkár volt) és rajta keresztül a DC vezetőinek írta maga Moro a 6. számú (1978. III. 31-i, április 4-én kézbesített) levélben az alábbiakat. A Via Fanin (1978. III. 16-án) a BR által elkövetett brutális gyilkosságok és emberrablás kapcsán (mely utób-

bit Moro legtöbbször szemérmesen „prelevamento”-nak, eltávolításnak nevez) felvetődő *felelősséget* illetően: „elsősorban a DC-ről beszélek, melyet mindannyiunkra [minden DC-tagra] vonatkozó vádák érnek, de amely vádákért nekem kell fizetnem olyan következményekkel, melyeket nem nehéz elképzelni. [...] [A] legsúlyosabb lelkiismereti probléma mindenekelőtt a DC-t érinti, amelynek – mások véleményétől függetlenül – mindenképp lépnie kell. Mások tekintetében elsősorban a Kommunista Pártról beszélek, amely[nek ortodox/filoszovjet többségi szárnya] a határozottság igénye megfogalmazásakor sem feledkezhet meg arról, hogy az én drámai eltávolításom akkor történt, amikor a Parlamentbe mentünk azon kormány beiktatására, melynek felállításán [Berlinguer háttér-támogatásával] annyit dolgoztam. [...] Politikai fogoly vagyok, akit a ti durva döntések azon irányban, hogy egyáltalán ne lehessen még csak beszélni sem más, hasonlóképp fogva tartott személyekről [egy esetleges fogolycsere végett], tartatatlan helyzetbe taszít” (Moro, 13.).

A vélhetően április 6-án írt és a Moro által még az Olasz Katolikus Egyetemi Szövetség (olasz rövidítése: FUCI) szervezésének idejéből személyesen ismert VI. Pál pápának – mint címzettnek – átadott (de a sajtóban akkor nem közölt) levelében olvassuk: „Áldott Atya, a hihetetlenül nehéz helyzetben, melyben vagyok, s emlékezve azon atyai jóságra, melynek Őszentsége oly sokszor jelét adta [...], szeretnék Őszentségéhez fordulni abban a reményben, hogy [Őn] támogassa a megfelelő módon legalább az elkezdését azon politikai fogolycsere-folyamatnak, melynek – e rendkívül fenyegető pillanatban – rám és szerencsétlen családomra nézve pozitív vetülete lehet [...]. Képelem, mennyire aggódik a Kormány. De azt kell mondanom, ilyesfajta humanitárius gyakorlatot számos olyan Kormány alkalmazott, mely elsődlegesnek tekinti az emberi életek megmentését, és kellő megfontoltsággal meg tudja oldani a kicserélt [jelen esetben BR-tag] politikai foglyoknak a nemzeti [felség]területről való eltávolítását, megfelelően így a biztonsági elvárásoknak. [...] Olvasva rabságom alatt az Osservatore [Romano] egy [rám, Moróra vonatkozó, Virgilio Levi által április 8-án közölt, a »határozottság« mellett érvelő] szigorú cikkét, erősen aggódni kezdtem. Hiszen mely más hang, mint az Egyházé, törhetné át a megmerevedett álláspontokat, és mely

humanizmus magasabb rendű, mint a keresztény?” (37.).

Andreottinak jellemző módon egyetlen, rövid (IV. 29-én kézbesített) levelet címzett Moro: „Kedves Elnök, immár tudom, hogy a [jelenlegi] probléma, fő részeit tekintve, a te kezdedben van, és – ezzel összefüggésben – igen nagy felelősséged van. Nem írok most neked az állapotomról és a perspektíváimról. Csak bizonyosságot fejezem ki a tekintetben, hogy amennyiben ezen új politikai szakasz vérfürdővel kezdődik – ráadásul a szocialisták [e kérdésben] egyértelmű humanista irányultsága ellenére –, az nem hoz semmi jót sem az Ország, sem a Kormány számára. A kár jóvátehetetlen lesz. [...] Mindezzel annak megvalósítására ösztönözlek, amit meg kell tenni a rendelkezésre álló rövid időben. [...] A [politikai] válsággal kapcsolatos félelmeket illetően, eltekintve a szocialisták tekintélyes jelenlététől – amely a DC-vel szembeni szigorúságot is jelenti –, nehezen tudom elképzelni, hogy a PCI elpusztítsa mindazt, amit oly sok erőfeszítéssel felépítettem” (90.).

És végül Moro legutolsó ismert, 1978. május 5-én feleségének kézbesített, rövid levele: „Most, hirtelen, amikor [sorsomat illetően] valamiféle halvány remény körvonalazódott, érthetetlen módon megérkezik a kivégzési parancs. Édes No-rettám, Isten kezeiben és a te kezeidben vagyok. Imádkozz értem, gyöngéden emlékezz rám. Dédelgess [nevemben is] az édes gyermekeket mind. Isten segítsen meg benneteket. Szeretettel csókolak titeket” (179.).

NAGY JÓZSEF

Eszter Kovács: La Critique du voyage dans la pensée de Diderot. De la fiction au discours philosophique et politique. Honoré Champion, Paris, 2015, 275 l.

Az utazás elméletének és XVIII. századi gyakorlatának kapcsán a témában valamennyire jártas olvasó elsőre biztosan nem Diderot nevére gondol, noha a francia felvilágosodás egyik legismertebb alakja némiképp maga is gazdagította a korabeli utazási irodalmat. Való igaz, hogy hozzájárulása meglehetősen szerény, hiszen az útleírás kategóriájába Diderot-nak mindössze három műve sorolható, de ezek sem tekinthetők a műfaj klaszikus alkotásainak. A legjellemzőbb és egyben

leghosszabb ilyen témájú munkáját – *Voyage en Hollande* – 1773-as első, majd az 1774-es második hollandiai útja ihlette. A további két útleírás ennél jóval rövidebb: a *Voyage à Langres* és a *Voyage à Bourbonne* a szülőföldjén, Champagne-ban tett körútját örökíti meg. Diderot életének kétségtelenül legnagyobb utazási élménye, II. Katalin cárnő udvarában tett látogatása azonban nem képezte későbbi úti beszámoló tárgyát, noha az öt hónapos szentpétervári tartózkodás amúgy több mű megírására is ösztönözte. Diderot az utazó karrierje ezzel véget is ér, hiszen maga is, a legtöbb nagy felvilágosodáskori gondolkodóval együtt, leginkább otthonülő típus volt. (Jean-Jacques Rousseau nem hiába írta a *Discours sur l'origine de l'inégalité* híres, utazásról szóló jegyzetében, hogy hiányolja a filozófus utazókat, illetve a filozófiai szemléletű útleírásokat.) Az utazás témája ettől függetlenül jelen van Diderot munkásságában: foglalkoztatja, mint a megismerés forrása, mint az irodalmi alkotás lehetséges formai kerete, de úgy is, mint önálló prózai műfaj. Diderot tehát elsősorban elméleti oldalról közelít az utazáshoz, és talán jellemző, hogy nevét máig leginkább a *Supplément au Voyage de Bougainville* című műve alapján társítjuk ehhez a fogalomhoz. Kísérletező regényében, a *Jacques le fataliste*-ban feleleveníti a pikareszk hagyományból már ismert fogást, mely az utazás folyamata fűzi fel a cselekményt, azzal a különbséggel, hogy Diderot regényének ritmusát is az utazás valós ritmusához igazítja.

Kovács Eszter könyve bőségesen tárgyalja az említett műveket, s ezeken túl részletesen kitér Diderot szinte minden olyan írására, amely valamilyen formában köthető az utazáshoz. A teljességre való törekvést a könyv felépítése is tükrözi: a felvezetőnek szánt, eszméletörténeti kitekintést is tartalmazó izgalmas első rész után („L'utilité des voyages?”), de még Diderot tényleges útleírásainak tárgyalása előtt kapott helyet a regényekben, elbeszélésekben tetten érhető utazás-motívumok vizsgálata („Le voyage dans les œuvres de fiction”). A könyv e leghosszabb fejezetében kerül tárgyalásra a *Les Bijoux indiscrets*, a *Supplément au voyage de Bougainville* és a *Jacques le fataliste*, műről műre eltérő és jól illusztrált megközelítések alapján: az utazás paródiája (36–47.), filozófiai értelmezése (47–71.), illetve a cselekményszövés mintájául történő felhasználása (71–88.).

Azzal együtt, hogy az utazás, illetve az uta-

zaskritika mint rendező elv a fent említett okok miatt Diderot esetében meglehetősen eredetinek számít, s így üdvözlendő témaválasztás a filozófus munkásságának tanulmányozásához, a könyvet olvasva azt kell tapasztalnunk, hogy a szerző túllép a téma által megszabott kereteken. Kovács Eszter Diderot életművének szinte teljes összefoglalását adja, de ebből az következik, hogy több olyan írást is elemez a címben megjelölt szempont szerint, melyek nem köthetők az utazás vagy az utazáskritika témájához. A szigorúan vett utazási irodalomba Diderot-nak mindössze három műve tartozna, s az utazás kritikai megközelítésére vonatkozó korpusz még kiegészülne az *Enciklopédia* néhány cikkével, illetve az *Histoire des deux Indes* idevágó szakaszaival. Az utazáskritika irányából történő megközelítés, bár fontosságát Diderotnál a szerző tökéletesen bizonyítja, nem tekinthető a teljes diderot-i életmű föderatív elemzési szempontjának. A reduktív cím alapján az olvasó nem is várna el a teljes életmű tárgyalását, olyan művek bevonását az elemzésbe, melyek csak nagyon lazán vagy egyáltalán nem köthetők az utazáskritika témájához. A teljesség igényére való törekvés jó példája a *Salons*-ra történő hivatkozás. A séta mint a diderot-i műelemzés kerete és módszere nem tekinthető utazásnak, de a romok esztétikáját is nehéz az utazás kritikája szempontjából értelmezni (88–99.). A téma kereteinek meghaladása a legszembevetőbb az oroszországi út által inspirált művek tárgyalásakor (151–194.), noha a viszonylag terjedelmes fejezet címében szerepel, hogy politikai témájú művekről lesz szó (*Principes de politique, Observations sur le Nakaz*). Láttuk, hogy Diderot nem szentelt útleírást szentpétervári tartózkodásának, se az oda- vagy visszafelé tett útjának, de fontos leszögezni, hogy az Oroszország által inspirált politikai tárgyú műveknek sincs köztük a címben megfogalmazott témához. A hollandiai és az oroszországi utazásokról szóló hosszú fejezetben („Diderot en voyage”) nem Diderot utazás-kritikájáról olvashatunk, hanem az adott országokban tapasztalt jelenségek általa megfogalmazott kritikájáról. Voltaképpen Diderot ebben a két esetben mutatkozik valódi utazóként, viszont valódi *utazó íróként* csak a hollandiai útja alapján tekinthetünk rá. Érdekes látni, hogy ebben a minőségében Diderot nem különbözik az általa kritizált utazóktól: útleíróként ő maga is kompilál, a közvetlen tapasztalat ellenére információit

részben más forrásból meríti (112.). Ez a gyakorlat olyannyira egyértelmű, hogy Kovács Eszter könyvének függeléke külön ki is gyűjti azokat az elbeszéléseket, anekdotákat, melyeket Diderot saját műveivel más szerzők útleírásaiból vett át.

A könyv legizgalmasabb és talán legtanulságosabb része az *Histoire des deux Indes*-nek szentelt utolsó fejezet („L’Histoire des deux Indes: la dernière mise en cause des voyages”). Raynal abbé sokat idézett művéhez Diderot írta a gyarmatosítással kapcsolatos gondolatokat, s a filozófus felfogásának ismeretében nem lepődünk meg a gyarmatosító szemlélet kritikáján. Diderot utazással, az utazókkal, az útleírással kapcsolatos szkepticizmusa összemosódik a világ népeinek leigázását célul kitűző európai gyakorlat elvetésével. Diderot szerint – mint ahogy erre Kovács Eszter világosan rámutat – az ember kötődik a (szülő)földhöz, tehát alapvetően immobil, s esetleges fizikai helyváltoztatása nagy eséllyel erkölcsi instabilitást is eredményez (199.). A morálfilozófus Diderot összekapcsolja az utazástól való saját személyes félelmét (lásd Madame d’Épinay idézett levelét Galiani abbéhoz, 160.), az utazókkal szembeni bizalmatlanságát (197.) a mozdulatlanság, az otthonülő attitűd dicséretével (noha felismeri ennek esetleges veszélyeit, lásd Sophie Volland-nak írott levelét, 89.). Megállapítható, hogy az utazásról alkotott felfogása radikálisan ellentmond annak a szemléletnek, amely a reneszánsz óta a modern embert jellemzi. Számára az utazó felfedezőként egyben potenciális gyarmatosító, Diderot tehát megkérdőjelezi a földrajzi felfedezést, mint tudományos teljesítmény értékét is (199.). A felvilágosodás szellemével (rabszolgaság- és gyarmatosítás-ellenesség) megegyező, ugyanakkor a XVIII. századi korpolgári társadalom és gazdaság értékeivel (piacbővítés, világherkeselem) ellentétes nézetek ketőssége tükröződik Diderot radikális álláspontján. E szerint mindenki, aki utazik, előbb vagy utóbb gyarmatosít is, vagyis leigáz, sőt ki is irt távoli népeket. Kovács Eszter érdeme, hogy rámutat erre a meghökkentő diderot-i összefüggésre, amit továbbgondolva – s ezt már mi tesszük hozzá – az olvasó eljut szinte az Edward Said-féle logikáig, amennyiben ez utóbbi is a korai nyugati (francia, angol) utazókg vezette vissza az Európán kívüli világ, konkrétan a Közel-Kelet XX. századi problémáit.

Kovács Eszter francia nyelvű munkája értékes hozzájárulás Diderot hazai kutatásához, megközelítésének nézőpontja újdonságnak számít. Nyelv választását nyilvánvalóan az a felismerés magyarázza, hogy az utazás fogalmának középpontba állítása még a nemzetközi Diderot-kutatásban is hiánypótló. Ehhez a felismeréshez csak gratulálhatunk a szerzőnek.

CSEPPENTŐ ISTVÁN

Gaillard, A. – Goffi, J-Y. – Roukhomovsky, B. – Roux, S. (Szerk.): L'automate: modèle, métaphore, machine, merveille. Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2013, 508 l., 'Collection Mirabilia'.

Az Aurélia Gaillard, Jean-Yves Goffi, Bernard Roukhomovsky és Sophie Roux által szerkesztett tanulmánykötet a Jacques Vaucanson francia feltaláló (1709–1782) munkásságának tiszteletére rendezett konferencián (Grenoble, 2009. március 19–21.) elhangzott előadásokat mutatja be. A tanulmányokat négy fejezetbe rendezték a szerkesztők, és bár a konferencia címében még csak a „modell, gép, csoda” kifejezések szerepeltek, a szerkesztők az elhangzott előadások alapján szükségesnek ítélték kibővíteni a kötet címét a „metafora” fogalmával.

Mind a feltaláló munkássága, mind a XVIII. századi automaták kevésbé kutatott témakör hazánkban: magyar nyelven alig található hozzájuk kapcsolódó szakirodalom, így a magyar olvasó érdeklődésére méltán számot tarthatnak a kötetben közölt francia és angol nyelvű tanulmányok. Az íráskor célja nem csupán Vaucanson három legismertebb automatájának bemutatása (a kacsa, a fuvalás, a doboló alak), hanem azt is megtudhatjuk belőlük, hogy a XVI–XVIII. században milyen jelentőséggel bírtak ezek a találmányok, valamint mekkora hatást gyakoroltak a tudományos életre.

A XVII. században az emberi testet gépezetként fogták fel, ennek megfelelően vizsgálták és készítették modelleket, amelyek nagymértékben hozzájárultak az anatómia, a sebészet és a patológia fejlődéséhez. Emiatt bővíti ki a kötet elején olvasható tanulmányban Domenico Bertoloni Meli a négy „m” betűvel kezdődő fogalmat (Modèle, Métaphore, Machine, Merveille) egy ötödikkal: az orvostudománnyal (Médecine).

Vaucanson egyik célja a mesterséges ember lét-

rehozása volt. Törekvése nem egyedülálló a korban, Claude Nicolas Le Cat szintén azt remélte, hogy képes létrehozni egy androidot, olvashatjuk Alain Mercier, majd Sarah Carvallo tanulmányában. Le Cat véleménye szerint az ember tökéletességre törekvő, tökéletesítendő lény, és az emberi szervezet modellezése nem csupán jobb megismerését teszi lehetővé, hanem tökéletesebbé válásához is hozzájárul. Bár ezek a mesterséges ember létrehozására irányuló kísérletek nem jártak sikerrel, a kutatások elősegítették az orvostudomány és a technológia fejlődését.

Az „automata” kifejezés metaforikus értelmezését javasolja Bernard Roukhomovsky, aki La Bruyère *Jellemrajzaiból* a bolond alakját emeli ki, valamint Sarah Benharrech, aki Marivaux *Le Spectateur français* című lapjában szereplő alakokat mutat be. Míg Marivaux-nál a „gépies” kifejezés a személyiség természetét felfedő ösztönösséget jelent, addig a bolond viselkedése La Bruyère művében meggondolatlan, változatlan, előre megjósolható és folyamatosan ismétlődő, akár egy automatáé.

A kor egyik legjelentősebb művében, az *Encyclopédiában* mind az „Automata”, mind az „Android” szócikk helyet kapott: ezek Vaucanson emlékirataiból táplálkoznak, tudjuk meg Paolo Quintili munkájából. Diderot megemlíti Vaucanson közvetett hozzájárulását a *Művészetek és mesterségek leírásához*, amelynek javításait minden bizonynyal a feltaláló végezte, és – mivel ő volt selyemmanufaktúrák főfelügyelője – vele íratta meg a „Selyem” című szócikket. Vaucanson kétfajta munkássága, az automaták elkészítése, valamint a selyemmanufaktúrák berendezésének megújítása és a gyári munka új szervezési formáinak feltalálása összefügg egymással. A manufaktúrákban bevezetni kívánt újításokat azonban a munkások nem nézték jó szemmel, fellázadtak és el is üzték a feltalálót. Grégoire Chamayou felveti, hogy a Condorcet által *Vaucanson discséretében* elmesélt anekdotával szemben egy munkásdal arra enged következtetni, hogy a dolgozók ismerték a feltaláló automatáit, és a lázadás nem a gépek bevezetése ellen szólt, hanem összetett társadalmi és gazdasági okok álltak a háttérben.

Vaucanson életének korábbi fejezeteivel kapcsolatos anekdotákat is megismerhetünk Aurélia Gaillard munkájából: több automata működését állítja párhuzamba, amelyek közvetítő szerepet tölthettek be az emberi nyelv és a mechanikus jelek

között. Vaucanson automatái mellett Jaquet-Droz író automatáját, Kempelen Farkas sakkozógépét és Mical abbé beszélő fejét felidézve igaznak bizonyulhat az író automata első szava, a „csoda”.

Az „automata” kifejezés azonban nem feltétlenül ember nagyságú, önállóan mozgó, robotszerű gépekre vonatkozik, hanem az Elly R. Truitt által bemutatott, XVIII. századi strasbourgi Notre-Dame asztronómiai óráját is eszünkbe juttathatja. Négy figurája: az aggastyán, a felnőtt, az ifjú és a gyermek az életkorok allegorikus figuráiként járnak körbe. Míg a strasbourgi óra a mai napig megtekinthető, Vaucanson automatái az idők során eltűntek. Ugyanakkor hatással voltak más művészeti ágakra is: például a mozgó szobor motívuma gyakran felbukkan a korabeli színházban, noha központi szerephez nem jut, hanem inkább a darab kivitelésében fontos, tudjuk meg Noémie Courtès munkájából.

A tanulmánykötet az érdeklődők számára rövid áttekintéseket nyújt, sokszínű megközelítési módokkal. Az elemzések több tudományterületet fognak át és különböző elemzési szempontokat érvényesítenek, valamint érdekes és értékes eredményekkel gazdagítják a XVIII. századi irodalom-, filozófia-, kultúra és tudománytörténetet.

SZABOLCS ENIKŐ

Olivier Schefer: *Mélanges romantiques. Hérésies, rêves et fragments*. Félin, Paris, 2013, 193 l.

Olivier Schefer könyvében a romantika, mint a modernitás előfutára jelenik meg. De hiba lenne a könyvet csak úgy olvasni, hogy milyen modern elemek találhatók a romantikában. A szerző inkább azt vizsgálja, hogy milyen hatással volt a korunkra a XIX. század elejének néhány újítása. A könyv szerzője szerint a romantika véget vet az igaz és a szép kultuszának, és válságba kerül a valóság és a művészet kapcsolata, megkérdőjeleződik a valósághű ábrázolás eszméje. Ezeket a változásokat három nagy területen vizsgálja, három fejezetben: a vallás, a töredékes forma és az álom.

Az első fejezet, a *Romantika eretneksége* című, két tanulmányt foglal magába: *A művészet kultusza és a modernség*, *A test passzívítása és miszticizmusa* Novalisnál című írásokat. Schefer abból a gondolatból indul ki, hogy a modern művészet

a vallási krízissel egy időben született. A német romantika első nemzedékének a francia forradalommal egy időben meghalt az Isten, de támadják a Kant által fémjelzett német szellemi forradalmat is a „vallás racionalizálása” miatt. A szerző szerint az Istenben megrendült hit vezet oda, hogy az írók a Művészethez menekültek, amellyel a halott Istent helyettesítették.

A művészet kultuszának a státusza elég ambivalens: megpróbálja megoldani a válságot, miközben csak elmélyíti azt. Felcseréli a vallás jeleit és rítusait más tárgyakra, más helyekre. Isten halálának történelmi és ideológiai eseménye szabad utat adott egy más fajta spiritualitásnak, világnézeti formának. Ebben a folyamatban lényeges szerepet töltött be a német romantika, mert ők mondják ki Isten halálát, és egy új világnézeti formát javasolnak helyette. Schefer megmutatja, hogy a német romantika teoretikusainak jelentősége, hogy túllépnek egy gondolkodásmódon, amely a nyugati civilizációt a teljes nihilizmusba taszította volna. Szerinte kimutatható egy istentől eredeztethető művészetnek az elképzelése a korai német romantikától kezdve (Wackenroder, Schlegel, Novalis, Schleiermacher) a szimbolistákon át egészen az 1920-as évekig. A művészetnek isteni elgondolása egy olyan krisztológiai elképzelésre épül, amely egy érzékelhető forma segítségével a végtelenség vízióját, egy létező magasabb rendűt fejez ki. Schefer Krisztus alakjában az ideál és a valóság egyesítésének művészi ambícióját véli felfedezni, amely válasz Schleiermacher *A valólásról* (1799) című művében tárgyalt közvetítés fogalmára.

Ezután Schefer tipologizálja a szerzőket a valláshoz és a művészethez való viszonyuk szempontjából. Míg Schleiermacher gondolkodásában a vallás, mint a végtelen iránti érzék és ízlés, mint az univerzum individuális szemlélete jelenik meg, addig másoknál az Én kultuszát figyelhetjük meg (Baudelaire), végül vannak olyanok is, akik a vallási szinkretizmusból eredő primitivizmust vallják (Gauguin, Cézanne). Schefer Paul Klee teóriájának a segítségével hozza összefüggésbe az istenit és művészi alkotást, hogy megvilágítsa a kapcsolatot a művészi alkotás és az isteni alkotás között: a mű „képlekeny kozmosz”, ahol már csak az ihlette van szükség ahhoz, hogy a vallás lényege kifejeződjön.

Schefer az első absztrakt művészi alkotásokat

is az elmúlt korok művészetéhez való viszonyával vizsgálja. Így ezek a művészet neo-romantikus kultuszának a szándékát ismétlik meg a mű formájával kapcsolatos esztétikai metafizikai kérdések segítségével, de a természetes miszticizmusuk és nietzschei pánvitalizmus útján is. Ebbe a kategóriába tartozik a szerző szerint Kandinsky messianizmusa, és a Marinetti nevével fémjelzett futurizmus erőszak kultusza. Mindkettő örököse a nietzschei felsőbbrendű ember elgondolásának, de Novalis nézeteinek is egyben.

A könyv második tanulmánya Novalis miszticizmusát mutatja be, a *Selbsttötung* jelenségének a segítségével, amit Blanchot után az irodalomtörténész „*saját magunk kivégzéseként*” fordít, és nem „*öngyilkosságként*”, így érzékelve a cselekvő természetét egy tevékenységnek, amelyet Novalis transzcendensként értelmez és nem transzcendentálisként. Schefer kiemeli a kapcsolatot, amely összefűzi a filozófiát és a misztikumot Novalis gondolkodásában, amely szerint Schelling misztikum felfogásából eredeztethető, és meghaladja a kanti kriticismus legfőbb tiltását, hogy a megértés csak érzékelés útján lehetséges.

Novalis szemben Ludwig Tieck által megrajzolt angyali portréval, mint igazi gondolkodó jelenik meg. Gondolkodásának célja az ellentétek párbeszédbe hozása. Így a novalisi öngyilkosság is, mint az akaratot és a tétlenséget összekötő kapocs jelenik meg. Ha az alkotás az akarát és a gondolat aktív pólusának a fúziója, akkor ez csak speciális nem cselekvés állapotából lehetséges. Ugyanúgy, ahogy a filozófiai gondolkodás az extázistól függ, és támaszkodik a tétlenség öngyilkos betörésére a szellembe.

Schefer Novalis miszticizmusának sajátosságát organikus dimenziójában látja. A passzív és autonóm test egy misztikus tapasztalat helye. A lélek pihenése az álom pillanatában szemben áll az éber állapottal. Ebből a szemszögből Novalis szeretné elérni az éber álom pillanatát, amely a legigazibb passzív esemény és közel van a *Kunstchaos*-hoz, amely a töredékesség romantikus mintája.

A könyv második része, *Befejezetlenség dinamikája és a töredékes montázs* című teljes egészében a töredékesség elméletét és a német romantikához való viszonyát tárgyalja. Az első tanulmányban (*Romantika és a befejezetlenség poétikája, avagy a végtelen a műalkotásban*) Schefer miután szemügyre vette az elméleti megközelítéseit a töredéknek

(Lacoue-Labarthes – Nancy: *L'Absolu littéraire*) és a spekulatív kritika segítségével (Benjamin majd Blanchot) elveti azt a meghatározását a befejezetlenségnek, hogy a mű az abszolútum felé törekszik olyan szövegre támaszkodva, mint Fridrich Schlegel előadásai Lénában és Novalis *Fichte*-studiumai.

Schefer szerint, ha újra értékeli a romantika elméleti pozícióját a befejezettség kérdése is más formát ölt. Többé már nem beszélhetünk a fragmentum és az abszolút igazság tudásának rokonságáról, hanem sokkal inkább egy ironikus és kritikus viszonyról a rendszerral szemben, amelyen a romantikus filozófia lényege nyugszik. A francia irodalomtörténész szerint a német romantika sokkal inkább származtatható az irodalmi végtelenből, mint az „irodalmi abszolútumból” amennyiben a Frühromantik megkérdőjelezi a szisztematikus gondolkodás két posztulátumát: „a forma és a tartalom egységét” és „az ellentétek összeolvadása szintetikus identitássá”. Novalisnál az abszolútum, mint „abszolút posztulátum” jelenik meg, mivel tudatában van, hogy elérhetetlen és csak részlegesen adott az egyénnek. Ugyanúgy a lehetetlen összetélt találjuk a Doppelgänger történetekben, az egyén tökéletlen megduplázódásában. Ez a tökéletlen összetétel is abban erősíti meg, hogy a befejezetlenség a romantika ábrázolásának és a kognitív folyamatainak fontos eleme.

A második fejezet második cikke (*Töredék és egész, a modernitás írásmódja*) a töredék és egész a modernitásban is folytatódó dialektikájával foglalkozik. Scherer szerint a tudatos töredékességre való törekvés az egyik legfontosabb eleme a romantikának. Míg másik ugyanilyen fontos gondolata: a költő tudása univerzális, tudatába van a világmindenség egységével, amely szintén hatott a modernitásra. Schefer kiterjeszti Blanchot *Az eljövendő könyv* című művének gondolatait a Mallarmé és a Novalis Könyvről tett reflexióira. E két utóbbi, jól lehet, eltér egymástól, de mind a kettő fontos modern irodalmi utópia a Könyv világról. Azonban a két műben kifejtett cél eltér. Míg Novalisnál a világ a legfőbb célja az irodalomnak, addig Mallarménál a világ az irodalomban végződik.

A fejezet harmadik cikkének (*Variációk az egészre – Romantika és a totális műalkotás*) a témája a Gesamtkunstwerk [összművészet]. A könyv szerzője először megpróbálja definiálni a fogalmat. Bemutatja a hegeli álláspontot a panteizmusról,

amely jelentősen eltér a wagneri Gesamtkunstwerk-től, amely fölül akar emelkedni a mimésis normatív logikáján. Schefer arra hívja fel a figyelmet a definíciójában, hogy az összművészet csak meghosszabbítja a krízist a mitikus megoldásával, amit pont a krízis ellenébe hoz létre, ezért a története a leküzdhetetlen akadály története. Ez a nehézség abból fakad, hogy megvalósíthatatlan egy olyan műalkotás, amely a kozmossszal egyenlő. Az összművészet lehetetlenségének a teóriája a romantikában eredeztethető, ahol már megjelentek a legfőbb ellentmondásai. A legfontosabb hozzájárulása a romantikának a Gesamtkunstwerk későbbi problémáihoz, hogy színre léptette a feszültséget az ideális és a valós, illetve a befejezett és befejezetlen között. Wagnertől elkezdve az avantgárd irányzatokig, mindenki megörökölte a mitikus dimenzióját az összművészetnek, amelyet a német romantikusok az abszolút vágyából vettek át, és így az összművészetnek is mitikusnak kell lennie, hogy újra alkothassa az eltűnt közösséget.

Ezután Schefer meghatározza a romantikusok egység-fogalmát figyelembe véve az eltéréseket az egyes romantikus szerzők között. Definíciójából kiderül, hogy mindnyájan meghaladták a panteisták egyén és természet kapcsolatáról vallott nézeteit. Novalis szerint például a költészet létrehoz egy művet, amely egy világot alkot, mivel ő maga az univerzum öntudata (Novalis: *Művészet és utópia*). Egy ilyen felfogás esetében a határok és a műfajok eltörlődnek, és a költészet határtalan, mivel, mint Scherer kihangsúlyozza, a romantika

esztétikája a téridőbeli végtelen esztétikája és nem a kinyilatkoztatott abszolútumé és nem is a megszerzett tényleges igazsága. Ilyen körülmények között a töredék formája paradoxnak tűnhet, de Schefer megmutatja, hogy ez a forma a romantika tudatának a terméke, azaz utal az egész megszerzésének ontológiai képtelenségére.

Albert Béguin *A romantikus lélek és az álom* című műve óta nincs olyan német romantikával foglalkozó mű, amely nem érintené az álom témáját. Sajnos Schefer könyve csak felületesen foglalkozik a témával a harmadik fejezetben. Míg könyvének első két fejezete alapos és elgondolkodtató ez a harmadik rész az álomról elég rövid (mintegy 20 oldal). Említésre méltó ebből a fejezetből a mozihoz való közeledés az álom logikája és racionális esztétika felől.

Összességében elmondhatjuk, hogy Olivier Schefer tanulmánygyűjteményének alapos elemzései újraértelmezik a német romantikáról szerzett ismereteinket. Új megvilágításba helyezte az első német romantikusok művészet kultuszát és az első absztrakt művek közötti kapcsolatot, és új definíciót adott az összművészetnek, amelyet leggyakrabban a wagneri Gesamtkunstwerk-kel azonosítottak.

BENDA MIHÁLY*

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

KRÓNIKA

Eleventh International Milton Symposium. University of Exeter, 2015. július 20–24.*

A négyévente megrendezett Nemzetközi Milton Szimpóziumra (International Milton Symposium) idén az Exeteri Egyetemen került sor. A délnyugat-angliai Devon megyében fekvő Exeter nem csupán az angol polgárháborúban betöltött szerepe miatt fontos a Milton-szakértőknek és általában a kora modern irodalom és kultúra tudósainak (a város három ostromot állt ki és többször cserélt gazdát 1642 és 1646 között): a helyi angol tanszék Karen Edwards és Nicholas McDowell személyében két kiemelkedő Milton-kutatóval büszkélkedhet (előbbi a konferencia főszervezője, a *Milton and the Natural World* című monográfia valamint a *Milton Quarterly*-ben részletekben megjelent Milton-bestiárium szerzője, utóbbi (többek között) az új oxfordi kritikai kiadásban szerkesztette Milton angol nyelvű republikánus prózáját).

A konferencia öt napja alatt öt plenáris előadásra, öt kerekasztal beszélgetésre, és kis híján százötven egyéni előadásra került sor, a résztvevők többnyire egyesült államokbeli és egyesült királyságbeli egyetemeket és kutatóhelyeket képviseltek, ám szép számban voltak jelen Miltonisták egyéb országokból és kontinensekről: Brazíliából, a Közel-Keletről (Izrael, Libanon) a Távol-Keletről (Japán, Kína, Dél-Korea, Szingapúr, Tajvan), Nyugat-Európából (Franciaország, Németország, Írország, Olaszország, Svájc). Közép-Kelet Európából Bulgária és Csehország mellett e sorok írója személyében hazánk is képviselte magát az előadók között.

* A konferencia idején a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával vendégkutató voltam a University of Exeteren. A konferencián való részvételemet (a regisztrációs díjat) az OTKA támogatta (K101928 sz. kutatási projekt: *Milton Elveszett Paradicsomának magyar fordításának kritikai kiadása*).

A résztvevők nagy számának és a jelenkori Milton-tanulmányos sokszínűségének megfelelően a konferencia programja rendkívül sokszínű volt. Szép számban alakultak szekciók a Milton-tanulmányokban hagyományosnak számító témákban (pl. Milton és a vallás/egyház, Milton republikanizmusa, a miltoni képrombolás, Milton és a Biblia, Milton és az oktatás, Milton és a tudomány, Milton liberalizmusa, Milton és a klasszikus hagyomány, a miltoni kozmológia, Milton latin költészete, stb.). Legalább ilyen jelentős rész jutott azonban azoknak az újszerű eszme- vagy irodalomtörténeti kérdéseknek, amelyek az utóbbi évtizedek elméleti újításai és kutatási eredményei alapján merültek fel. Ez utóbbiak között különösen nagy érdeklődést váltottak ki a miltoni életművet nem-európai kultúrák vonatkozásában tárgyaló dolgozatok: külön ülésszak jutott Milton és az arab világ kapcsolatának, valamint a kínai (és tajvani) Miltonisták munkájának. Hasonlóan érdekfeszítő volt ezen kívül a miltoni „hangzavilágot” feldolgozó szerzők munkája, a miltoni hatástörténetet „kulturális fordításként” értelmező szekció, a Milton és a rabszolgaság viszonyát feltáró előadások, és a Milton angyalait újszerű nézőpontból vizsgáló ülésszak. Ebből a teljesség igénye nélkül készült vázlatos felsorolásból is kiderül, hogy – a Milton-tanulmányok évszázados hagyományának megfelelően – a kortárs Milton-kutatók nem csupán a legújabb irodalom- és eszmetörténeti módszerekkel tartanak lépést példásan, hanem úttörő módon igyekeznek tágítani a szűkebb diszciplína és általában az irodalomtudomány horizontját.

A konferencia legnagyobb részvételt vonzó eseményei a naponta megrendezett plenáris előadások voltak. A kiváló kanadai tudósok sorát Mary Nyquist, a Torontói Egyetem professzora (a *Remembering Milton* című kötet szerkesztője) kezdte, aki az *Elveszett Paradicsomban* megjelenő szolgaság- és királyságképet értelmezte újra a tizenhetedik századi politikai diskurzusok szem-

pontjából, kétségbe vonva a miltoni republikanizmusról kialakult hagyományos nézeteket. Őt a Torontói Egyetemen tanító Paul Stevens követte (a máig alapműnek számító 1986-os monográfia, az *Imagination and the Presence of Shakespeare in Paradise Lost* szerzője), aki Milton Jane Austenra gyakorolt hatását vizsgálta: összehasonlító elemzéséből kiderült, hogy a „nyájas leereszkedés” (gentle condescension) gyakorlata, amely Austennél és a tizenkilencedik századi regényekben alapvető szekuláris normaként jelenik meg, nyelvezetében és motívumaiban is az Elveszett Paradicsom Rafael arkangyalának ábrázolásából származtatható. A Nyugat Ontariói Egyetemen tanító John Leonard nem csupán a népszerű Penguin sorozatban szerkesztette Milton összes költői művét, hanem a közelmúltban fontos, kétkötetes művet jelentetett meg az Elveszett Paradicsom fogadtatástörténetéről (*Faithful Labourers*): zajos sikert arató előadásában a naivitás toposzának különböző miltoni feldolgozásait vizsgálta az Elveszett Paradicsom hősnője, Éva alakjában, illetve a közismert, magyarra is többször lefordított polgárháborús szonettben („Mikor ostrom fenyegette a várost”). A montreali McGill University-n tanító Maggie Kilgour Milton két korai művében („Shakespeare emléke,” illetve a magyarul mindmáig nem olvasható „On the Death of a Fair Infant Dying of a Cough”) értelmezte újra a shakespeare-i hatást; a konferencia utolsó napján pedig a családi okokból Ausztráliában tartózkodó Cambridge-i professzor, Alexandra Walsham tartott videofelvételről előadást az eredendő bűn tizenhetedik századi morális-biológia értelmezéseiről, amelyek áttelesen az Elveszett Paradicsom cselekményében és motívumrendszerében is megjelennek.

Ezen érdekfeszítő plenáris előadások mellett rengeteg ülészakon ismerkedhetek meg a hallgatók a kortárs Miltonisták legújabb eredményeivel. Rögtön az első nap izgalmas eszmecsere alakult ki Milton latin költészetéről: a témában autoritásnak számító John Hale vezette ülészakon többek között az *Elegia Quinta* horatiusi áthallásairól, ill. Milton utolsó fontos latin költeményében, az *Epitathium Damonis*ban megjelenő epikus ambíciókról volt szó (John Garrison, illetve William Shullenberger előadásában). Ugyanaznap került sor a „Milton és az új világ(ok)” című szekcióra (a szerző is itt adott elő Milton Sámson-dramájá-

nak magyarországi, rendszerváltás előtti és utáni fogadtatásáról), amelyen a kanadai Brock Egyetemen tanító Elizabeth Sauer ismertette kutatási eredményeit a korai amerikai irodalomban (pl. az Új-Angliai könyvkereskedelemben és olvasási szokásokban) megjelenő Milton és Bunyan képről. A konferencia második napjának délelőttjén az exeteri Philip Schwyzer helyezte új megvilágításba a miltoni képrombolás örökzöld problémáját: az exeteri katedrális szobrainak példájára hivatkozva (amelyet a résztvevők a harmadik nap délutánján kirándulás keretében meg is tekinthettek) inkább a XVI. századi, az ábrázolásokat csak óvatosan „szerkesztő” Tudor-kori képrombolók tevékenységével, mintsem a Milton saját puritán kortársainál megjelenő ikonoklazzmussal vonta párhuzamba Milton művészetének néhány jellemzőjét. A yale-i John Rogers a miltoni életműben megjelenő vallási tolerancia kérdését vizsgálta a kora modern szellemi áramlatok viszonyában, a zürichi Antoinina Bevan Zlatar pedig a miltoni istenábrázolás XVII. századi gyökereiről adott elő és újszerű magyarázattal szolgált pl. a miltoni Szentlélek-ábrázolás sajátosságaira. A legnagyobb érdeklődést azonban a Milton és az arab világ viszonyát tárgyaló ülészak váltotta ki: itt a kortárs libanoni kultúra Milton-áthallásaitól (David Currell) kezdve Milton és az arab filozófia kapcsolatait (Feisal Mohamed) át egészen a Milton által hevesen kritizált cenzúra és az Arab tavasz különös kontrasztjáig (Islam Issa) hangzottak el előadások. Végezetül ezen a napon került sor John Creaser előadására is, amelyben az oxfordi professzor ékesszólóan bizonyította be, hogy Milton – még olyan, túlnyomórészt rímtelen műveiben is, mint a késői mesterművek (Elveszett és Visszaszynt Paradicsom, Sámson) – mesterien uralja a vers hangzásvilágát és ha kell, remekül rímel is.

A szerdai nap délutánjára a szervezők kirándulásokat indítottak az exeteri katedrálisba, illetve a közeli Montacute House-ba; a rövid délelőtti ülészakok közül talán a Milton-adaptációkkal foglalkozó bizonyult a legérdekesebbnek. Itt Eric Brown elemezte az Elveszett Paradicsom filmrevitelének nehézségeit, illetve Jonathan Olson gyűjtötte össze a kortárs filmművészetben megjelenő miltoni áthallásokat. A csütörtöki napra esett a Milton fordításokat tárgyaló szekció, amelyben Angelica Duran az Elveszett Paradicsom spanyol

fordításairól, Christophe Tournou Chateaubriand Miltonjáról beszélt. Az ülésszak után került sor az Oxford University Pressnél 2016-ban Milton in Translation címmel megjelenő kötet szerzőinek munkaebedjére is: ez a kötet minden eddiginél szélesebb kulturális horizonton vizsgálja a miltoni életmű különböző nyelvekre (köztük a magyarra) való fordításait. A nap számos más ülésszagnak adott helyet (pl. Milton s a klasszikusok viszonyáról, vagy Milton természetszemléletéről), de mind közül talán a miltoni próza egyik legfurcsább művét, a Muszkovia történetét feldolgozó szekció váltotta ki a legnagyobb érdeklődést. Itt Galena Hashhozheva tartott előadást a nomád törzsek Muszkoviában való megjelenítéséről (s e reprezentációk Elveszett Paradicsombeli visszhangjairól), valamint Colm MacCrossan ismertette kutatási eredményeit a mű újabban felmerült textológiai problémáit. E napon tartott előadást a konferencia fő szervezője, Karen Edwards is, aki a miltoni életműben megjelenő valós és emblematikus vagy szimbolikus „bárányokkal” kapcsolatos kutatásait ismertette felhívva a figyelmet a motívum ellentmondásos alakulására. A napot záró esti ülésszakok közül külön említést érdemel s Milton anyalaival foglalkozó szekció, ahol a Noam Flinker adott új értelmezést az Elveszett Paradicsom Rafael arkangyala és az első emberpár nem teljesen ellentmondásmentes viszonyáról, valamint Sarka Tobrmanova-Kühnová vizsgálta a miltoni eposzban megjelenő anyagi kommunikáció sajátosságait (klasszikus és kora modern példákkal párhuzamban).

A konferencia rövid utolsó napjára is jutott a nemzetközi híró szaktekintélyekből. A Milton Quarterly főszerkesztője Edward Jones a Milton-család exeteri kapcsolatairól beszélt, a harvardi Barbara Lewalski Milton költői perszónáit követte végig a korai latin és angol költeményekben, a De Doctrina Christiana új fordításában közeműködő John Hale pedig e különös prózaműben megjelenő Milton-kortársakról adott elő. A Satanic Epic című monográfia és a közelmúlt egyik legjobb Milton-életrajzának szerzője, Neil Forsyth az Elveszett Paradicsomban megjelenő kéz-motívum jelentőségét firtatta, s több előadó (köztük az Paul Slade, vagy Antonella Piazza) foglalkozott Milton itáliai útjával és a költőre tett hatásával.

A kifejezetten gazdag és változatos programot fontos kerekasztal-beszélgetések tarkították. A szervezők bölcsen tartózkodtak a „Miért fontos ma Milton?” típusú kérdésektől, és inkább a modern oktatás és szövegkiadás problémáira helyezték a hangsúlyt.

Kifejezetten baráti, tudós együttműködésen alapuló tanácskozás-sorozatban lehetett részük az Exeterbe látogató Miltonistáknak. A plenáris előadások és a szekciók magas színvonala és sokszínűsége alapján azonban az is szinte biztosra vélhető, hogy a régi irodalmak csökkenő népszerűsége ellenére a Milton-kutatás megmarad a kortárs irodalomtörténeti és elméleti kutatások élvonalában. Remélhető, hogy a 2008-as Milton konferencia után a közeljövőben Magyarországon is újra sor kerülhet egy ilyen eseményre.

PÉTI MIKLÓS

TARTALOM

Az ólomévek kultúrája és utóélete
– *A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban*

TANULMÁNYOK

PIER PAOLO PASOLINI: Merényletek regénye – 1974. november 14. (Fordította: <i>Puskár Krisztián</i>)	439
PUSKÁR KRISZTIÁN: Az igazság rekonstrukciója. Az ólomévek műfaji és narratív struktúrái a rendőrfilmektől a Moro-ügyig	443
GIULIO D'ANGELO: A tudat határainak tágítása: drog- és alternatív kultúrák a hetvenes évek Olaszországában (Fordította: <i>Puskár Krisztián</i>)	464
ENRICO MARIUTTI: Ólomévek (Fordította: <i>Szirmai Anna</i>)	479
NANNI BALESTRINI: Nyelv és szembenállás (Fordította: <i>Szkárosi Endre</i>)	497
SZKÁROSI ENDRE: Elfogástechnikák. Nanni Balestrini költészete a hetvenes években	499
BALÁZS KATA: „Egy marék fiatal zseni” és egy hitehagyott nemzedék. Vázlat a képregény és politika kapcsolatához (1977, Bologna)	506
SZIRMAI ANNA: Konceptuális költészet? Szöveg és kép összefüggései a hetvenes évek olasz konceptuális művészetében	514
LUCILLA MELONI: A művészet átalakul politikává / a művészet megmarad művészetnek (Fordította: <i>Szirmai Anna</i>)	521
RAFFAELE DONNARUMMA: Történelem, képzetvilág, irodalom: a terrorizmus az olasz elbeszélő irodalomban (1969–2010) (Fordította: <i>Szirmai Anna</i> és <i>Szokács Kinga</i>)	530

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA	561
-------------------------	-----

KÖNYVEK

GILUIO SALIERNO: Autobiografia di un picchiatore fascista / LORENZO MARMIROLI (Fordította: <i>Szirmai Anna</i>)	569
VALERIO MORUCCI: La peggio gioventù / NACCARELLA ISTVÁN (Fordította: <i>Szirmai Anna</i>)	571
ALDO MORO: Lettere dalla prigionia. (Szerk.) Miguel Gotor / NAGY JÓZSEF	574

(folytatás a következő oldalon)

(folytatás az előző oldalról)

ESZTER KOVÁCS: La Critique du voyage dans la pensée de Diderot. De la fiction au discours philosophique et politique / CSEPPENTŐ ISTVÁN	577
GAILLARD, A. – GOFFI, J-Y. – ROUKHOMOVSKY, B. – ROUX, S. (Szerk.): L'automate: modèle, métaphore, machine, merveille / SZABOLCS ENIKŐ	579
OLIVIER SCHEFER: Mélanges romantiques. Hérésies, rêves et fragments / BENDA MIHÁLY	580

KRÓNIKA

Eleventh International Milton Symposium / PÉTI MIKLÓS	583
---	-----

INDICE

Culture e memoria degli anni di piombo
– *Il terrorismo nelle arti e nella letteratura in Italia*

SAGGI

PIER PAOLO PASOLINI: Romanzo delle stragi – 14 novembre 1974 (Trad. da <i>Krisztián Puskár</i>)	439
KRISZTIÁN PUSKÁR: Ricostruzione della verità. Strutture narrative e di genere negli anni di piombo dal poliziottesco all’Affaire Moro	443
GIULIO D’ANGELO: Allargare l’area della coscienza. Culture alternative e cultura delle droghe nell’Italia degli anni Settanta (Trad. da <i>Krisztián Puskár</i>)	464
ENRICO MARIUTTI: Gli anni di piombo (Trad. da <i>Anna Szirmai</i>)	479
NANNI BALESTRINI: Linguaggio e opposizione (Trad. da <i>Endre Székárosi</i>)	497
ENDRE SZÉKÁROSI: Tecniche di cattura. La poesia di Nanni Balestrini negli anni	499
KATA BALÁZS: „Un pugno di ragazzi geniali” e una generazione apostata. Un abbozzo sul rapporto tra fumetti e politica (1977, Bologna)	506
ANNA SZIRMAI: Poesia concettuale? Relazioni tra testo e immagine nell’arte concettuale italiana degli anni Settanta	514
LUCILLA MELONI: L’arte diventa politica/l’arte resta arte (Trad. da <i>Anna Szirmai</i>)	521
RAFFAELE DONNARUMMA: Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969–2010) (Trad. da <i>Anna Szirmai</i> e <i>Kinga Szokács</i>)	530

UNA BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE	561
-----------------------------	-----

RECENSIONI	569
------------	-----

CRONACHE	583
----------	-----

CONTENTS

Cultures and aftermath of the years of lead – Terrorism in Italian arts and literature

STUDIES

PIER PAOLO PASOLINI: Novel of the Massacres – 14 november 1974 (Translated by <i>Krisztián Puskár</i>)	439
KRISZTIÁN PUSKÁR: Reconstruction of the Truth. Narrative and Genre Structures in the Years of Lead from the Poliziottesco to the Moro-case	443
GIULIO D'ANGELO: Enlarge areas of consciousness. Alternative and drug cultures in Italy in the Seventies (Translated by <i>Krisztián Puskár</i>)	464
ENRICO MARIUTTI: The Years of Lead (Translated by <i>Anna Szirmai</i>)	479
NANNI BALESTRINI: Language and Opposition (Translated by <i>Endre Székárosi</i>)	497
SZÉKÁROSI ENDRE: Techniques of Capture. Nanni Balestrini's poetry in the 70s?	499
KATA BALÁZS: „A Handful of Talented Guys” and an Apostate Generation. Outlines of the Relationship between Comics and Politics (1977, Bologna)	506
ANNA SZIRMAI: Conceptual Poetry? Relations between Text and Image in Italian Conceptual Art in the Seventies	514
LUCILLA MELONI: Art Becomes Politics/Art Remains Art (Translated by <i>Anna Szirmai</i>)	521
RAFFAELE DONNARUMMA: History, Imaginary, Literature: Terrorism in Italian Narrative (1969–2010) (Translated by <i>Anna Szirmai</i> and <i>Kinga Székács</i>)	530

SELECTED BIBLIOGRAPHY	561
-----------------------	-----

BOOKS	569
-------	-----

CHRONICLE	583
-----------	-----

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976
1. sz. Szubkultúra és underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984

- 1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

- 1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
- 4. sz. Hlebnjyikov és az orosz avantgárd

1988

- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei

1989

- 1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
- 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája

1990

- 1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
- 4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992

- 1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
- 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993

- 1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
- 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
- 3. sz. A kortárs olasz irodalom
- 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
- 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
- 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996

- 1 – 2. sz. Intertextualitás
- 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
- 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány

1997

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
- 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
- 4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999

- 1 – 2. sz. A szó poétikája
- 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
- 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány

2000

- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
- 3. sz. A korszakok alakzatai
- 4. sz. (Új) filológia

2001

- 1. sz. Változatok a dialógusra
- 2 – 3. sz. Dante a XX. században
- 4. sz. Az interpretáció érvényessége

2002

- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
- 3. sz. Autobiográfia-kutatás
- 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája

2003

- 1 – 2. sz. A minimalizmus
- 3. sz. Mikrotörténetírás
- 4. sz. Kísérleti irodalom

2004

- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
- 3. sz. A hipertext
- 4. sz. Wittgenstein poétikája

2005

- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
- 3. sz. Régi az újban
- 4. sz. Vico körei

2006

- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
- 3. sz. Frege aktualitása
- 4. sz. Relevancia

2007

- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
- 3. sz. Ökokritika
- 4. sz. Etikái kritika

2008

- 1. sz. A második olvasat
- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
- 4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
- 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
- 4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1 – 2. sz. Térpoétika
- 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
- 4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1 – 2. sz. Testírás
- 3. sz. Meghekkelt valóságok
- 4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
- 3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013

- 1. sz. Narratív design
- 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
- 3. sz. Corpus alienum
- 4. sz. Esztétika és politika

2014

- 1. sz. Cseh dekadencia
- 2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
- 3. sz. Az archívumok elméletei
- 4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

- 1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
- 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
- 3. sz. Horatius *Ars poética*-ja

Folyóiratunknak ez a száma
a Magyar Tudományos Akadémia Könyv- és Folyóirat-kiadó Bizottsága,
valamint a Nemzeti Kulturális Alap Folyóirat-kiadási Kollégiuma
támogatásával jelent meg.



Nemzeti Kulturális Alap

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója

<http://www.argumentum.net>

Tördelte: Láng András

Budapest, 2015

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

ISSN 0017 – 999X

